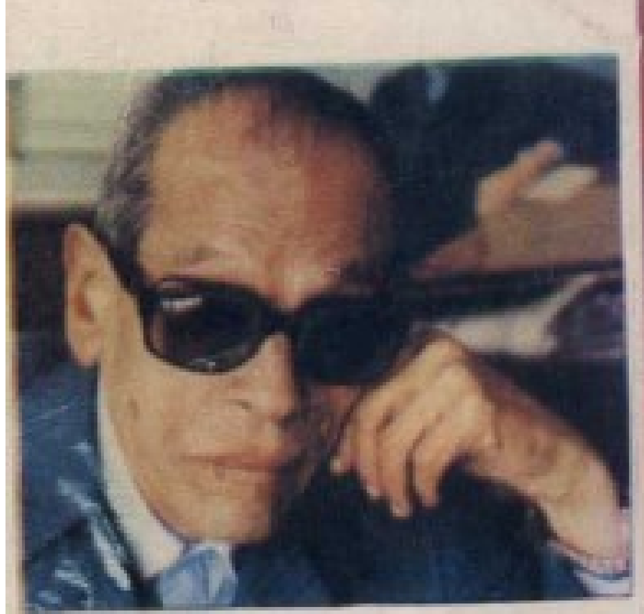
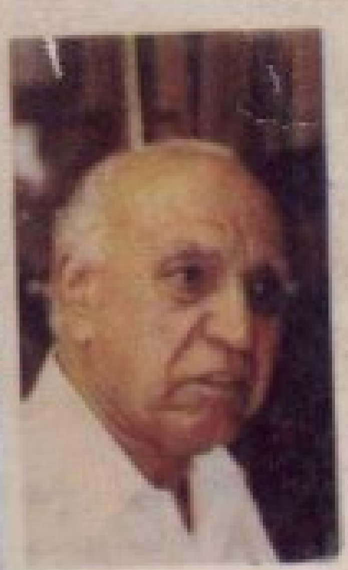
التذوق الفنى

والسينما





د. مصطفى يحى

التــذوق الفــنى

والسينما

تأليف

د. مصطفى يحيى
دكتوراة الفنون فى النقد الفنى
أكاديمية الفنون بالقاهرة

٦

بسم الله الرحمن الرحيم

« وقــل ربّ زدنــى علمــاً »

صدق الله العظيم

الإهــداء

إلى ذكــرى وَالِـدَيَّ . . .

فهرس الموضوعات

تمهيـــد

نستعـرض فى هذا المؤلف مفهـوم التـذوق والذوق الفنى وحالة الاستمتاع الفنى وعـلاقتها بالنقد ـ ودور المتذوق والفنان فى العملية الابتكارية الابداعية ووظيفة الصورة المتشكلة الثـابتة فى حياة الانسان فى الماضى البعيد والقريب وتأثيرها عليه عندما تحركت وتلونت وتكلمت فى فن السينما وكيف أثرت وبهرت إنسان ذلك العصر . . ثم بعد ذلك بثت لداخـل المنـازل بإرسـال حى مباشر أو مسجل عبر القارات من الفضاء الخارجى للكرة الأرضية لأجهـزة التليفـزيون . . بواسـطة الأقـمار الصنـاعية . . وعـلاقة تلك الثورات التكنـولوجية بثقافة وتذوق ورقى الفرد العادى . . فى تزاوج متداخل مع إمكانيات فنون الشعر والرواية والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية وأيضا فنون الاذاعة المسموعة . . . وكيف استغل فن التليفزيون الوليد امكانيات جميع الفنون التى ظهرت قبله وخاصة فن المسرح والسينما والراديو . . فى توجيه وإبهار وإسعاد وتثقيف إنسان عصرنا الحالى .

ودراستنـا تلك لا نقصد بها نقل حرفية تقنية لفن السينما . بقدر البحث فى نقاط الاتفـاق والاختـلاف بالمقارنة والتحليل بين إمكانيات فن السينما وباقى الفنون الأخرى مؤكـدين على وحـدة الفنـون جميعها وتواصلها وتجانسها بهدف إرسال رسالة ما . . . إلى الإنسـان المتلقى المتذوق . . بغرض التأثير فيه وجدانيا وثقافيا واجتماعيا ونفسيا . . وإن تباينت أدوات كل فن .

ولأن إستيعـاب محتوى الرسالة الفنية المرسلة للمتذوق يتوقف على مستوى مخزونه الثقافى الذاتى ومدى إدراكه لمبادىء الفنون والآداب الأخرى برؤيا شاملة ووجود لغة حوار مشتركة بينه وبين المحتوى المرسل .

نلاحظ تفاوت مستويات الإدراك التذوقى بين أفراد المجتمع الواحد لتفاوت حالتهم المزاجية والثقافية والنفسية . . . إلخ من جهة ، وعدم إلمامهم بالاطار العام لمبادىء الفنون الأخرى من جهة أخرى ، وبذلك تختفى الأرضية المشتركة المتحاور عليها بين العمل الفنى والمتذوق ، ولأن حاليا حالة المداخلة حادثة بين الفنون فيما بينها كما فى فنون المسرح والسينما والتليفزيون ـ فنرى تلك الفنون تستخدم امكانيات عدة فنون أخرى فى توصيل رسالتها التعبيرية الفنية للمتذوق ـ ولكن بلغتها الخاصة . مؤثرة فى حاستى البصر والسمع فى آن واحد وبتكنيك حرفى متقدم فى مواكبة مع مجريات العصر الحديث .

مقــدمة

نتعرض فى الباب الأول لمفهوم التذوق الفنى وعلاقته بالحكم الجمالى ودوره فى نشوء حالة التجانس العاطفى والتوحد الاجتماعى عن طريق الفن مع طرح تعريف للذوق وعلاقة ثورة الاتصالات العالمية فى تكوين الذوق العام العالمى وانتشاره .

وندرك أهمية الروح الابتكارية لدى الفنان المبدع وأهمية إتيانه بفن جديد ذى شخصية منفـردة ومـرتبطا بمناخه القومى والاجتماعى . . فى اطار منسجم مع الاصالة والمعاصرة ـ متعرضين لعلاقة النقد بالتذوق الفنى ـ ومراحل تحول المتذوق الى مستمتع ثم إلى ناقد من خلال ضوابط فنية واكايمية وحرفية معينة .

ونناقش نقاط الاتفاق والاختلاف بين المتذوق أثناء استمتاعه بالعمل الفنى والفنان لحظة إبداعه لهذا العمل .

ونتناول علاقة الإنسان بالصورة منذ العصور البدائية الحجرية حتى تحضره عندما هداه الله الى الزراعة والنار وبدأ حياة الاستقرار بجوار مصادر المياه وتحول إلى منتج لغذائه بعد ما كان مستهلكا للغذاء فقط . . مرورا بالحضارات القديمة ودور الصورة فى تأكيد الانتماء الاجتماعى الحضارى بها سواء كانت جدارية ملونة أو منقوشة على الجدران أو محفورة على أسلحة الحرب ءالقنص أو تزين أدواته الاستعمالية أو داخل مقابره الحجرية . فنراه يحاول تثبيت اللحظات السعيدة فى حياته ولو رمزيا داخل اطار مرسوم حالما بتسجيل لحظة ما فى ديمومة حركة الأشياء ـ تلك الحركة التى تنتهى ـ بانتهاء زمنها المتغير . . . حتى يصل الإنسان الى عصور النهضة الأوربية وتنتشر الصور الثابتة الزيتية الصغيرة القابلة للامتلاك والنقل ويهتم بها الامراء والملوك والحكام . . . وتظهر الكاميرا الفتوغرافية الضوئية . . . ذات الصور الواقعية برؤيا تسجيلية . .

وهكـذا يلتقى فن التصـوير الفتـوغرافى برؤية تسجيلية مع فنون التصوير الزيتى والـرسم برؤيا تعبـيرية فنية فى التعبـير ورصـد الـواقـع المرئى تارة والخيالى المستقبلى تارة أخرى . . ولكنهما لم ينتقلا إلى مرحلة عرض حركة الشىء المتحرك فى استمرارية تضاهى حركته الفعلية الحقيقية فى الحياة ـ أو ما يعرف بتخزين الحركة وإعادة عرضها مرة أخرى ـ وذلك كان طموح إنسان الثلث الأول من القرن العشرين .

وينجح الإنسان ممثلا فى جهود علماء ومفكرين ومهندسين فى تحقيق حلمه بتسجيل حركة الأشياء على شريط فيلمى ثم تحميضه وإعادة عرضه بواسطة جهاز عرض سينمائى تبدو هذه الأشياء متحركة أمام المشاهدين . . مستغلا خاصية بقاء أثر الصورة المرئية على شبكية العين البشرية لفترة وجيزة حتى تأتى صورة أخرى ويمتزج الأثر مع الأصل مكونا وهما باستمرار الحركة . واستخدمت تقنية فنية فى صناعة آلة التصوير وأيضا العرض .

متناولين النقد السينمائى وأساليبه وتاريخه فى العالم ومصر من نقد وصفى إلى تاريخى ثم نظرى إلى صحفى والآراء الجديدة فى ذلك ودور جهاز الرقابة السينمائية فى تحديد إطار ما للعمل السينمائى . . وتأثير العرض السينمائى فى المشاهدين وكيفية مدهم بوهم جزئى لواقعهم وأحلامهم وآلمهم ومخاوفهم . .

أما **الباب الثانى** : فنستعرض علاقة السينما بكل الفنون فى دراسة مبسطة مقارنة ثم ظهور مهنة السينمائى والمخرج المقابل للرسام والمؤلف متناولين بالمقارنة والقياس علاقة السينما بفنون الشعر والمسرح والرواية فى دراسة لعلاقة النص المكتوب والمنطوق ودور السيناريو والحوار فى السينما والمسرح وإمكانية تعديل القصة الأدبية الأصلية عندما تتحول إلى لغة السينما .

متناولين علاقة فن السينما بأبحاث علم النفس منذ فتح هذا الباب وولج اليه السينمائيون وكتاب الدراما وأثر ذلك على المتذوق السينمائى .

وندرك علاقة الموسيقى بفنون المسرح الإغريقى القديم ثم السينما عندما نطقت وما تضيفه من شاعرية وبعد درامى على أحداث الفيلم .

متناولين علاقة التشكيليين بالمسرح والسينما ودور المخرجين الرسامين فى السينما العالمية والمصرية وكيف حلموا بتسجيل الحركة منذ بدأ التأثيريون فى تسجيل تأثير تغير الإضاءة على الشىء الثابت وعلاقته بمظهره الخارجى . مرورا بالمستقبليين وفنانى الخداع البصرى والتصوير الايقاعى ثم فنانى السريالية وكيف تأثرت السينما بهم وتأثروا بها فى تناول اللاشعور والاحلام واملاءات الخيال والرموز الايحائية داخل أعمالهم الفنية سواء اللوحات التشكيلية أو الافلام السينمائية .

وأخيرا يولد بعد الحرب العالمية الثانية فن جديد خرج من عباءة السينما وله قرابة روحية بالمسرح والراديو عرف بالتليفزيون .

فنراه يملك كل امكانيات الفنون السابقة برؤيا عصرية مستغلا تقنية القرن العشرين من أقمار صناعية تجوب الفضاء الخارجى وهوائيات متطورة وغيرها فى بث التسلية والتعليم

ونقـل الخبرة والإعلام والإعلان والتوعية والاقتصاد والسياسة والثقافة والرياضة والآداب والفنون فى بث مباشر حى وقت حدوثه فى امكانية لم تتح لفن من قبله ـ نتناول ذلك فى دراسـة مقـارنة مبسطة بينه وبين فنون السينما والمسرح والراديو وفى تناول للتأثير النفسى والتربوى والاخلاقى والتعليمى التذوقى على المشاهدين له ، ودوره الفعال الايجابى ونواحى القصور فى ذلك الجهاز وعلاقته بفن السينما وأيضا علاقة السينما بالفيديو وكيف تم التزاوج الفنى والتجارى بينهما . . فى مسح شامل لعلاقة فن السينما بالفنون الأخرى .

ثم نتناول فى **الفصل الخامس** تطبيقات نقدية لبعض الافلام المصرية الحاملة لرسالة فنية ذات تأثـير قوى على المشـاهد والمتضمنة لقيم فنية عالية مؤثرة ومتأثرة بواقع الإنسان المصرى ومعبرة ومناقشة لواقعه المعاش .

ونستعرض أسماء نقاد الفن السينمائى فى مصر . تمهيدا لاصدار تاريخ موثق لكل ناقد مستقبلا . عارضين فى ذلك المؤلف بعض الصور واللوحات التى تشير لما بداخل المؤلف من آراء ومناقشات واتجاهات ومدارس فنية .

وأخيرا أود أن أسجل شكرى لكل من شجعنى على اخراج هذا العمل من الاصدقاء والـزمـلاء . . . ومن تعـاون معى فى الطباعة والنسخ والمراجعة النحوية واخراج الصور الفتوغرافية . . . ومن أمدنى بالنشرات والمعلومات التوثيقية بمركز الثقافة السينمائية .

وبعـد الانتهـاء من هذا المؤلف بحمد الله . . . فمازال الباب مفتوحا لمن يضيف اليه . . . أو يعرض وجهة نظره أو رؤياه المختلفة فى سبيل الوصول إلى الصورة الاقرب إلى الكمال فى مجال التذوق الفنى وعلاقته بالفن السينمائى . . . وإلى لقاء فى طبعات قادمة أن شاء الله .

وبالله التوفيـق . . .

د. مصطفى يحيى

يوليو ١٩٩٠ م ـ القاهرة ـ المعادى الجديدة

الباب الأول

الفصل الأول :

١ - تعريف مفهوم التذوق الفنى .
٢ - تعريف الذوق .
٣ - الذوق العام .
٤ - ثورة الاتصالات والذوق العالمى .
٥ - بين النقد والتذوق الفنى .
٦ - بين التذوق والاستمتاع والنقد .
٧ - بين المتذوق والفنان .

هناك علاقة بين التذوق والنقد الفنى من جهة وأيضا بين التذوق والفنان المبدع من جهة أخرى .

١ - تعريف مفهوم التذوق الفنى :

يقول فولتيرفى (قاموسه الفلسفى) : (لا يكفى أن ندرك جمال العمل الفنى ونتعرف عليه . بل يجب أن نحس بهذا الجمال ونتأثر به . ولا يكفى أن نحس به ونتأثر به بطريقة مبهمة بل يجب أن نتبين كافة عناصره . وبسرعة) .

ويقول الفنان التشكيلى ديلا كرواة فى (كتاباته) : (ربما كان التذوق نادرا ندرة الجمال . وهو الذى يجعلنا نحدس الجمال . حيث يوجد . وهو الذى يجعل كبار الفنانين الذين وهبوا القدرة على الأبداع الفنى يهتدون اليه) .

وبمعنى آخر : التذوق هو عملية اتصال وتواصل بين أعمال الفنان وبين المتذوق أو المستمتع بها والمتفاعل معها برؤيا تأملية . وأيضا هناك تواصل فى اتجاه عكسى نتيجة لرد فعل الجمهور واستجابته لأعمال الفنان . وبذلك نرى أن عملية التذوق الفنى ذات اتجاه مزدوج بين الفنان وأعماله من جهة وبين المتذوق واستجابته لها من جهة أخرى .

فهى عملية تبادل وجدانى وفكرى ونفسى لها صفة الترابط الاجتماعى التى هى من أهم وظائف الفن ودوره فى توحيد أفكار ومشاعر وأحاسيس أفراد المجتمع . واذا كان (شلر) . اعتبر أفعال الحب والطاعة والاحترام اتصالات اجتماعية فى جميعها فإن (التأمل الجمالى) وهو شرط لعملية التذوق - هو فى حقيقته فعل اجتماعى - وأكد هذا الرأى (كانت) . عندما ربط بين الحكم الجمالى الذوقى والاطار الكلى الصورى لأنه رأى صفة مشتركة بين الجمهور . . . فالعمل الفنى المتأمل يقوم بتوحيد الجماعة المتفاعلة معه منشأ توافق بينهم فى تداخل وترابط وجدانى له صفة التماسك الاجتماعى ، وندرك ذلك التجانس العاطفى بين الجمهور المستمع لحفلة موسيقية أو مسرحية عندما يحزن جميعه أو يفرح جميعه وهكذا حتى فى الندوات الشعرية والأدبية يتم الترابط الوجدانى بين جمهور الحاضرين .

ونلاحظ أن عملية التذوق الفنى لا تتم على مستوى واحد من النجاح . بل تأتى عادة على مستويات متفاوتة نتيجة لتفاوت ثقافة المتذوقين وحالتهم المزاجية والنفسية

والاجتماعية والبيئية . حيث لابد من وجود لغة حوار مشتركة (راقية) يفهمها المتلقى للعمل الفنى حتى يتم التواصل بينهما (الفنان وعمله باتجاه المتذوق) بدون غموض أو لبس بينهما .

٢ - تعريف الذوق :

إننا عندما نحاول وصف شخص (بالذوق) فإننا نعنى أنه استطاع التخلص من شتى الأذواق المسيطرة عليه - أى أصبح ذوقه محايدا مطلقا . طبقا للمعايير الجمالية السائدة أى استطاع التحول بعيدا عن جزئيته الفنية الشخصية برؤية كلية شاملة محايدة باتجاه العمل الفنى - بحيث يتقبل كل ما هو جديد وجمالى وأصيل متخلصا من الأذواق القديمة والأساليب المتعارف عليها . أو بمعنى آخر هو المقدرة على الأحساس بالعمل الفنى والانتاج الذهنى واكتشاف سمات الجمال أو النقص فيه .

٣ - الذوق العام :

يذكر فولتير . فى مقال له عن الشعر الملحمى (يقول البعض لا يوجد جمال يمكن أن تتذوقه كل الأمم وتتعجب به ؟ . والجواب هو أن نماذج هذا الجمال موجودة وعديدة ، بلا أدنى شك لكن رغم الاتفاق العام على هذا الرأى - تتدخل عادات كل شعب من الشعوب . وتكون ذوقا خاصا به - ولكن بلاد أوربا اعتادت النظر الى مؤلفات جيرانها وعاداتهم نظرة متعالية وسطحية بغرض السخرية منهم - لو عدلت تلك النظرة بهدف الاستفادة . بدلا من أن يحتقر بعضها البعض الآخر . نشأ عن هذا التبادل شىء نسميه الذوق العام . الذى نبحث عنه بلا جدوى . . .) .

هكذا شخص فولتير الحالة المزاجية وعادات الشعوب وأثرها فى تكوين المزاج الخاص بكل أمة وكيف يلعب التكوين النفسى دورا هاما فى تكوين ذوقها الخاص . وذلك واضح فى (النكتة) أو الطرفة بكل شعب فما يضحك الأوربى ينظر له العربى فى استغراب والعكس صحيح ، وذلك له أسبابه التذوقية والنفسية والاجتماعية والدينية والثقافية .

٤ - ثورة الاتصالات والذوق العالمى :

وحديثا بعد ثورة الاتصالات التكنولوجية تحول العالم الى قرية صغيرة إعلاميا بواسطة - أجهزة التلكس والأقمار الصناعية التى تبث الأحداث بثا مباشرا حيا الى العديد من الدول محطمة حواجز الحدود السياسية ناقلة ثقافة ونمط حياة الآخرين من مساكن وملابس وأزياء وموديلات سيارات وأصناف الطعام . . . إلخ فى رؤيا تثقيفية تذوقية - فأصبح المواطن

داخل منزله مطلعا على ما يحدث فى أغلب مناطق الكرة الأرضية ، وما ينعكس من ذلك على تكـوينـه الثقافى والتذوقى - حيث كانت الحدود فى الماضى مغلقة وبعض الدول أو التكتلات السياسية تعمل على تغييب وعى مواطنيها ثقافيا وتذوقيا وإعلاميا . ولكن بتلك الثورة الاعلامية ثارت العديد من الشعوب ورفضت القيود والشعارات الزائفة التى جعلتها تعيش خارج أطار الزمن وتتخلف عن ركب المدنية والرفاهية ومازلت تلك التحولات حادثة فى بلدان أوربـا الشرقية من ثورات فى رومـانيا وتشيكـوسلوفاكيا والمجر وحتى فى الاتحاد السوفييتى نفسه . . فى نهاية سنة **١٩٨٩** ميلاديا ومطلع **١٩٩٠** . ومازالت الثورة الاعلامية فى مجال السينما ثم الارسال التليفزيونى والاذاعى أحد أهم أسباب يقظة هذه الشعوب على واقعها المتخلف . . . والاحساس بالهوة التى وقعت فيها - وعلى مستوى آخر نجد أن وسائل الاتصال من فاكس وجرائد ومجلات ونشرات تساعد على توحيد الأذواق نسبيا بين الشعوب ففى ظل الانفتاح الاعلامى أصبح معلوما لدى الدول الأقل تقدما أن هذا المنتج سواء ملابس أو أدوات منزلية لعام **١٩٨٨** مثلا فيصدر لهم فى نفس العام . . وليس بعدها - أى أصبحت الشعـوب لديهـا وعى إعـلانى بالـطراز الفنى الصنـاعى (الموديل الصناعى) الحديث . . . حيث كان فى الماضى غير معلوم لبعض الشعوب لوجود حواجز .

ومن المؤكـد أن المعتقـد الدينى والعرف والعادات والتقاليد - وأيضا البيئة المناخية والتضاريسية تؤثر بشكل حيوى وفعال فى تكوين المزاج النفسى لكل أمة من الأمم وبالتالى تؤثر فى مطالبها للحياة وحاجاتها المباشرة . . متوائمة مع مخزونها الحضارى البعيد والقريب وحظها من الثقافة المعاصرة والعلم الحديث . . مكونة تلك المؤثرات والتغيرات ذوق المواطن ومن مجموع المواطنين يتكون ذوق عام للأمة الواحدة حاملا لنسيجها الاجتماعى المتجانس كما أن هنـاك رأيا عامـا يقيسـه الخـبراء ويضـع فى الاعتبـار عند طرح القضايا السياسية والاقتصـادية الهـامة - يوجد ذوق عام . . . يدرس من قبل فئات عديدة من مستوردين للمنتجات ومصدرين ومنتجين محليين وعالميين . ذلك فى مجال فن التجارة .

أما فى مجال الثقافة والآداب والفنون فالأمر يختلف .

فالفنان المبدع هو متذوق حساس وحامل لذوق بيئته برؤيا ابتكارية متجددة دائما ولكن هناك بعض الكتاب والفنانين يراعون ذوق المتلقى أثناء ابداعهم الفنى - وآخرون لا يهتموا بذلك .

فالفريق الأول يعمل على إرضاء الجمهور ويأتى بفن يتفق والمعايير والانماط السائدة فى زمـانـه وبـذلك يقع فى هوة المشابهة والتكرار وعدم الابتكار - متصورا نجاحه بإرضاء الجمهور . ولكن نفس الجمهور بعد فترة ما ينفض سرعان عن أعمالهم . . لأن الجماهير

يمكن أن تنخدع بعض الوقت وليس كل الوقت . . وأيضا النفس البشرية تواقة للتغير والتطوير والارتقاء والسمو إلى الجديد دائما فى تواكب مع ديمومة تغير الحياة الإنسانية .

أما الآخرون الذين لا يفكرون فى ارضاء الجمهور فيأتى انتاجهم مبتكرا جريئا نافذا ومحركا لركام الصمت وملل التكرار فى حياة الناس . وبطبيعة الحال كل جديد له مؤيد ومعارض . . . ولكن دائما العملة الجيدة تطرد العملة الرديئة فى حالة توفر ضمانات النقد الجيد الواعى النزيه . فعارض الجمهور اللوحات التشكيلية التأثيرية فنرى لوحة الفنان (ادوارد مانيه **١٨٣٢ ـ ١٨٨٣**) أولمبيا ، **أثارت النقد والسخط فاضطر وزير الثقافة** الفرنسى لتعيين حرس خاص لحمايتها من عدوان بعض المشاهدين . وحاليا هى من أهم مقتنيات متحف اللوفر ويفخر بها الفرنسيون .

وفى صالون الخريف سنة **١٩٠٣** بباريس ـ هوجمت لوحات ماتيس ـ ديران ـ فلامنك ـ رووة ـ دوفى ـ ماركيه ـ فان دونجن ـ وأطلق على قاعتهم قفص الوحوش على سبيل التهكم والسخرية والتصق بهم هذا الاسم (الوحشية) وبعد ذلك حمل لواء هذه الحركة الفنية التى بشرت بفن القرن العشرين والمدارس التى تلتها الفنان هنرى ماتيس (**١٨٦٩ ـ ١٩٥٤**) .

وأقام بيكاسو أول معرض له بباريس سنة **١٩٠١** وهوجم من النقاد وأتهم بالضعف والتقليد الفنى ولكن تلك المعارضة النقدية لم تنل من ابداعه المبتكر وسريعاً تحول لنهر هادر فى مراحله الفنية المتعددة ولهث وراء رؤيا المعاصرة المتجددة النقاد والجمهور معا . حاويا إبداع الفن التشكيلى فى القرن العشرين داخل أعماله الفنية .

ويقبض على الفنان التشكيلى عبد الهادى الجزار (**١٩٢٥ ـ ١٩٦٦**) عندما عرض لوحة (الجوع) سنة **١٩٤٩** ومعه مؤسس جماعة الفن المعاصر بمصر حسين يوسف أمين . . . وذلك لوضوح مضمونها الثورى ولأنها تناقش المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يعانى منها الشعب فى ظل الاحتلال ومعاونيه . ويصدم الجمهور فى مسرحية (المغنية الصلعاء) تأليف أوجين يونسكو . لأنه انتظر لنهاية العرض ولم ير مغنية صلعاء . . .

فالفنان الجرىء الثورى المبتكر الواعى والمدرك لمسئوليته برؤياه الشخصية الأصيلة ونظرته الشمولية التى لها الصفة التعبيرية لهموم وآمال مجتمع عصره هو دائما محرك الفنون والمعارف الثقافية الى الرقى والتطور . . . يساعده الناقد الفنى المتخصص الملتزم الحساس . فى سبر أغوار الأعمال الفنية واستبيان مناطق الجمال فيها وصولا الى تفهم الجمهور لها وتذوقها .

٥ - بين النقد والتذوق الفنى :

يعرف فولتير الناقد (إن الناقد الممتاز فنان لديه كثير من العلم والذوق . ولا يعرف الحسد . أو تعرف الآراء المسبقة السبيل الى نفسه) .

فالنقد له مسئولية مثالية فى تنوير الرأى العام وعدم إصابة جموع المتلقين بالتغييب الثقافى بالمشاركة فى إيصال الثقافة العامة والخاصة لهم عن طريق التفسير الفنى تارة والتقدير والحكم الجمالى تارة أخرى .

فعملية التفسير تأتى بتبسيط مفرادت العمل الفنى وشرح ما استغلق على الجمهور ادراكه والاشارة اليه - وليس المقصود السرد النمطى وتكرار ما عرض أو سمع أو كتب . بافتراض تسطيح فكر المتلقى . بل يأتى هذا بعيدا عن الوصايا الفكرية وافتراض ضحالة فهم الآخرين . بل يترك الناقد الحرية للمتلقى فى التفاعل مع العمل الفنى طبقا لمفاهيمه وادراكه الذاتى مع التوقف معه فى محطات العمل الفنى الرئيسية فقط .

أما الشق الآخر من وظيفة النقد فهو تقييم العمل الفنى وإصدار الحكم عليه جماليا - طبقا للمعايير والأسس الفنية الجمالية المتعارف عليها لكل نوع من الفنون متناولا المحيط الخارجى المكانى والزمانى والنفسى للعمل الفنى ، وأيضا بنيوية ومضمون العمل الفنى من داخله . بهدف الارتقاء بالذوق الفنى العام للجمهور وللخاصة أيضا . وتنمية موهبة أو ملكة الذوق لديهم ؛ بتوضيح نقاط القوة والمثالية الجمالية وأيضا مشيرا الى نقاط الضعف أو تدنى المستوى الجمالى أو الحرفى أو الادائى أو اللغوى فى بناء العمل الفنى ، وكشف حالات السطو أو الاقتباس والتأثير الفنى أن وجدت .

ويقول الناقد الفرنسى (سانت بوف) (ان عمل أى مبدع لا يفسر إلا بحياته) ورفع شعار لتفسير أعمال الفنان بـ (عود الى الإنسان) ، وبذلك تعم الفائدة المرجوة من النقد على جمهور المتذوقين وأيضا على الفنان المنتج فيسعى الى تطوير أسلوبه أو تعديل رؤياه طبقا لما يتلقاه من صدى نقدى منهجى هادف . وبذلك يشيد النقد جسورا متينة بين الفنون الراقية والمجتمع .

فالآراء المعلنة من النقاد تساعد على تكوين رأى عام تذوقى لدى الآخرين - وتساعد المتلقى على الاقبال على العمل الجيد واختيار الافضل ، حتى لو تعارض ذلك الرأى النقدى مع بعض أذواق الناس .

وكما أن هناك النقد المبسط لعامة الناس فى الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية

نجـد هنـاك نقدا موجها الى خاصة المثقفين فى الدوريات الشهرية أو النصف شهرية أو الفصلية . وأيضا ما تحويه الكتب المؤلفة الحاوية للرؤيا والنظريات النقدية فى مواكبة لتطور الثقافة العالمية .

تكلمنا عن وظيفة النقد بشكل عام وهناك علاقة بينه وبين التذوق فلابد للناقد أن يكـون متذوقا راقيا للأعمال الفنية ، تلك واحدة ، أما الثانية فلديه مقدرة مخاطبة جمهور المتذوقين برؤية نقدية متحولا لمصباح متحرك باتجاه نقاط محددة داخل بناء العمل الفنى ليكشف غموضها للمتلقى وأيضا جمالياتها مستعينا بمناهج النقد المتعددة وأساليبه النظرية والمنهجية والتطبيقية ، موظفا تلك الامكانيات فى اضاءة العمل ا لفنى أمام الجمهور .

فقـد انتهى زمن النـاقـد المتسرع ذى الـرؤيا الانـطباعية التلقائية المسطحة المتأثر بانفعالاته الشخصية ، ودعاة (الفن انفعال) ـ فالنقد انفعال ؛ لما تحمل تلك النظرة من هواجس وأمراض الناقد النفسية التى يصدرها داخل العمل الفنى المنقود . . ويزيد العمل غموضاً وتشويها .

وأتى زمن الناقد الباحث المتذوق المبدع فى الرؤية الفنية المرهفة المالك لأدواته النقدية المعاصرة مفسرا وموضحا ومضيئا للجوانب الجمالية فى العمل الفنى ، واعلان ذلك للعامة والخاصة من الجمهور ، متخطيا حدود شخصيته الذاتية الى أفراد المجتمع من حوله حاملا لمسئـوليتـه الثقافية الاعلامية مساعدا فى بناء وجدان الفرد والجماعة . . . والرقى والسمو بمشاعرهم مؤكدا على جانب الاستمتاع الجمالى لدى المتلقى .

وقد نادى فولتير بأهمية المتعة الجمالية . . . فى مواجهة سيطرة القواعد والمعايير الثابتة مثل النزعة المثالية الاخلاقية فى الفنون ـ وقال (لابد للاحتكام الى الذوق فى الاعمال الفنية والموسيقى والشعر والرسم ومن يحكم عليها من خلال القواعد فقط يصدر أحكاما خاطئة) .

أما المتذوق المتلقى أو المستمتع فهو ذاتى التفاعل لا يتعدى قبوله أو رفضه للعمل الفنى أبعاده الفردية ؛ فليست له صفة اعلان الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية لأن عملية تذوقه للعمل الفنى تشوبها الذاتية النفسية والمزاجية الانطباعية والخلفية الاجتماعية البيئية ومخزونه الثقافى ورواسب ذوقه القديم . وربما لم تتوفر لديه لغة حوار راقية ينقل بها معنى الرسالة الجمالية التى يرسلها العمل الفنى .

فعندما لا تروق له لوحات فى المعرض التشكيلى يغادره ، وإن لم يتفاعل مع دراما المسرحية يقفل عائدا لمنزله ، ويرد الرواية الى مكتبته لضعفها مثلا .

وهكذا لا توجد ظلال لديه الاقبال أو الادبار ، وأن أبدى رأيا فهو انطباعى تلقائى

أمـا النـاقد فهو شخصية محايدة فنيا تخلص من تلك النوازع الذاتية ولديه أدواته النقدية الاكاديمية الفنية طبقا لأسس ومعايير شبه ثابتة لزمانه ؛ فهو لا ينسحب من قاعة المعـرض أو المسرح . بل يناقش نقاط الضعف والقوة ويوضحها ويعلنها على الجمهور . ومنتج العمل الفنى فى وسائل الاعلام . . . بل يشير الى الحلول الملائمة أيضا . . . فهو يمارس التقييم بالمقارنة والقياس والتحليل لمفردات العمل الفنى بقصد دراسته منهجيا ونظريا وتطبيقيا . فنراه جامعا بين صفات القاضى والموجه الثقافى والتربوى فى آن واحد إن صح التشبيه .

وأخيرا فإن الناقد أو الكاتب له دور إيجابى فى تذوق أعمال الآخرين . أما دور المتلقى فهو غالبا سلبى ذاتى تشوبه الانطباعية الذاتية .

٦ ـ بين التذوق والاستمتاع والنقد :

يرى المتلقى العمل الفنى أو يسمعه أو الاثنان معا . . فيعجب به ويعيش لحظات انـدماج فنى يمتزج فيها الشعور مع اللاشعور لديه . . ويعيش لحظات بها سمو ورقى وجدانى محاولا استحضار الصور الذهنية التى ذكرها الشاعر أو المؤلف منتقلا لا شعوريا الى بيئة العمل الفنى الزمانية والمكانية ، وأيضا يحاول المرور بتجربة الفنان الحرفية والسير على دربه فى معاناته الابداعية لهذا العمل . . سواء كان لوحة أو قصيدة أو رواية . . إلخ . ومن جهة أخرى يقدر ويحترم الجهد الابداعى المبذول فى اخراج هذا العمل الفنى ويراه برؤيا شمـولية ككـل لا يتجـزأ وله مفرداته ، وأيضا ينتابه الإحساس بالثقة بالنفس والشعور بالرضا والترابط الاجتماعى بين الفنان المنتج وبين جمهور المتذوقين الذين يشاركونه نفس الاحساس .

وإذا وجد المتلقى نفسه بعد تلك المرحلة لديه الرغبة فى (العودة) الى تلك التجربة الجمالية مرة أو مرات ـ بأن يحضر نفس العرض المسرحى مرة أخرى أو يقتنى ديوان الشاعر الذى سمعه فى ندوة شعرية ـ ويعيد قراءة القصة الأدبية أو يذهب لمعرض الفنون التشكيلية عدة مرات . . يكون المتذوق وصل الى حالة (الاستمتاع) الفنى . وهى حالة راقية من التذوق . . . وفى تلك المرحلة يدرك جماليات وأحاسيس لم يخبرها فى المرة الأولى ويكتشف أطرا وأساليب وعلاقات فنية لم يرها من قبل فى نفس العمل الفنى ذاته .

والعمل الفنى فى الواقع المادى لم يتغير منذ أبدعه الفنان وعرض على الآخرين . ولكنه به خفايا وأسرار لا يكتشفها ويتمتع بها إلا القليل وهم مالكو حاسة الذوق أو ملكة الذوق الفنى ، فالذى يطرأ عليه التغير هو المتذوق المستمتع نتيجة لنمو ثقافته وشحذ إدراكه الفنى وتطور نظرته الجمالية فيتفاعل ويرى أشياء جديدة فى العمل الفنى فى كل مرة (يعاود)

التفاعل مع نفس العمل ونراه يتملك المقدرة التذوقية الاستمتاعية بأن يقف على عتبة الإحساس الجمالى بسهولة بمجرد تأمله لهذا العمل الفنى .

وتلك نسميها بمرحلة الاستمتاع الفنى . فكل متذوق له لوحته المفضلة التى يتعايش معها أو روايته ومقطوعته الموسيقية وأيضا مسرحيته أو فيلمه السينمائى أو التليفزيونى الذى يسافر معهم فى عوالم خاصة به ، ومع تغير تكوينه المزاجى والثقافى تتغير موضوعاته الجمالية الاستمتاعية بطبيعة تطور الإنسان والفنون وديمومة العصر الذى نحيا فيه .

ونأتى للمرحلة الثالثة والأخيرة وهى بعد التلقى والتذوق ثم الاستمتاع ونقصد بها النقد ؛ أى عندما يجد المستمتع له رأى خاصا فى العمل الفنى طبقا للأسس والمعايير الفنية النقدية السائدة . وبعد امتلاك أدوات النقد المنهجية الاكاديمية - ولغة الاتصال الراقية المبسطة ويعبر عن رأيه فى وسائل الاعلام . مصدرا أحكاما جمالية عن العمل الفنى مرشدا ومضيئا نقاط معينة فى ذلك العمل الى الآخرين يكون قد تحول من متذوق الى مستمتع ثم ناقد .

٧ - بين التذوق والفنان :

وكما أن هناك علاقة وطيدة بين النقد والتذوق والاستمتاع الفنى أيضا نجد علاقة بين المتذوق والفنان من جهة أخرى فهما يتفقان فى حالات ويختلفان فى الأخرى .

ومن المعروف أن العوامل الرئيسية للابداع المبتكر كما حددها (جيلفورد Guilford)[1] هى (الأصالة - الطلاقة - المرونة) . ليس فى العلم والاختراع بل فى الفنون أيضا .

فالابتكار لدى الفنان فى لحظة الابداع لا يعرف قيودا . . . بينما لدى المتذوق مقيد فالفنان له مطلق الحرية أثناء ممارسة ابداعه فى سبيل ايجاد المعادل الموضوعى لإحساسه الفنى محققا القوة التعبيرية المميزة داخل بنائه الفنى ، فهو يختار موضوعه الشعرى وينظمه كما يحلو له سابحا فى بحور القوافى والاوزان والتفعيلات . والمتذوق له حرية المعايشة والاستمتاع الفنى بهذا الشعر داخل تلك البحور والقوافى والاوزان التى ابدعها الشاعر الفنان .

وما يقال فى الشعر ينطبق على القصة واللوحة والمسرحية والمقطوعة الموسيقية . . .

---

(١) Guilford, j .p : Creative Abilities in the Arts, psychol Rev. 1951, 64, 110 — 118.

إلخ . فى اختيار الموضوع الفنى والأسلوب والخامة والاطار وعلاقة مفرداته ببنائية شكله الفنى وصولا لقوته التعبيرية .

وبذلك ندرك الاختلاف بين المتذوق والفنان (الابتكار المطلق للفنان والابتكار المقيد للمتذوق المستمتع) .

ولكنهما يتفقان فى ثلاث حالات :

★ الحالة العقلية المتكاملة التى تجمع بين الشعور واللا شعور فى آن واحد . فهى تجىء للفنان أثناء اندماجه فى إبداع عمله الفنى . وأقل منها نسبيا تجىء للمستمتع أثناء محاولة السير على درب الفنان فى إبداعه لهذا العمل ، بأن ينتقل لا شعوريا لبيئة العمل الفنى الزمانية والمكانية محاولا معايشة أحاسيس وتجربة الفنان . . .

وقال عنها الفليسوف العربى (الغزالى) انها حالة من النوم النشيط . .

وقال عنها (باش Barch ، جروس Gross) انها حالة من التعاطف الرمزى أو التقمص الوجدانى من المتذوق تجاه العمل الفنى .

★ والنظرة الشمولية للعمل الفنى بحيث لا يرى من العمل الفنى الجزء دون الكل بل يدرك ويحس بقيمة العمل كبناء فنى شامل البناء ، فلا يرى من اللوحة الفنية خطوطا منفصلة عن الألوان . . . بل يراها عملا فنيا من خلال مفردات عناصرها بشكل شمولى .

★ وأخيرا هناك العائد النفسى من اتزان وثقة فى النفس تعود على الفنان . وأيضا على المتذوق عندما يعيش تجربة الفنان ويحاول المرور على درب انتاجه الفنى فيتم الترابط الفكرى والاجتماعى والثقافى بين الطرفين : الفنان متمثلا فى عمله والجمهور متمثلا فى المتذوق . وما يتم من صلة وتواصل بينهما بما يعود بالفائدة على الطرفين مؤكدا على اجتماعية الفنون ، ومن المعروف أنه لا يوجد فن بدون جمهور .

وعادة يقوم الفنان أثناء إبداعه لعمله بعملية تذوق ونقد لعمله فى آن واحد ومن فترة لأخرى ، ولكن هناك نمط من الفنانين لحظة الإبداع تأتى فجأة مثل الميلاد الجديد فيندفع كالمحموم فى بداية عمله والانتهاء منه فى مرحلة متصلة مستمرة . ويكون ذلك الفنان بدون أن يدرى يعانى من مظاهر الميلاد الفنية (المخاض) وكان قبل ذلك قد استوعب وهضم و(خصب) بمؤثرات البيئة والمناخ الاجتماعى والسياسى والتجارب النفسية وعندما يفقد اتزانه النفسى يلجأ لأسلوب يعينه على تحقيق هذا الاتزان فى مجاله فيعرض موقفه أو قضيته

فى قصيدة أو لوحة أو قصة أو مسرحية . . وبعد الأنتهاء يعود له اتزانه النفسى ، ولابد من وجود عامل (المحافظة على الاتجاه) حتى لا يتوزع اهتمامه لعدة موضوعات فرعية .

وهنـاك نمط آخـر من الفنانين نلاحظ إبداعه مشروع بناء جزء فوق الآخر بهدوء وعقلانية هندسية حتى ينتهى من عمله الفنى الإبداعى بعيدا عن لحظة الميلاد لدى الآخرين .

هذا وقـد تعـرضنـا لتعريف مفهوم التذوق الفنى موضحين ماهية الذوق وعلاقته بالذوق العام وعلاقته بالمستجدات المعاصرة على ساحة الاتصالات الاعلامية بين الأمم المختلفة وكيفية استقبال النقاد والجمهور للأعمال الإبداعية الابتكارية الجديدة مؤكدين على العلاقة القوية بين النقد الهادف النزيه والتذوق الفنى ـ دالفين معا إلى مراحل تحول المتذوق إلى مستمتع ثم إلى ناقد اذا ملك أدوات وأسلوب ومسئولية النقد الفنى مستعرضين لحالات الاتفاق والاختلاف بين المتذوق والفنان المنتج للعمل الفنى .



الفصل الثانى :

١ - الإنسان والصورة .
٢ - الصورة ظاهرة اجتماعية حضارية .
٣ - الصورة بين واقع الثبات وحلم الحركة .
٤ - عرض الصور المتحركة .

١ - الإنسان والصورة :

قبل أن يبنى الإنسان البدائى مأوى له . خط تصاوير على قطع العظم الجافة وعلى حوائط كهفه الصخرى المظلم ، تعبر عن نشاط الصيد وحيوانات وبشر فى أوضاع مختلفة . ووجدت أيضا دمى حجرية لنساء بدينات عرفت بأسم (فينوس) .

واختلف علماء الجنس البشرى فى تفسير دافع الإنسان البدائى للرسم . ومن المعروف أنه امتهن الصيد وكان جامعا للغذاء ويأوى للكهوف الحجرية وتدريجيا تركها وأنشأ أكواخا بدائية بين أشجار الغابة الكثيفة وامتهن الرعى بعد أن دجن الحيوانات ، ثم خطا خطوة هامة نحو الاستقرار وشبه التحضر عندما تحول للزراعة وبذلك أصبح منتج الغذاء الزراعى والحيوانى وعرف النار ومارس الملكية الخاصة وتكونت الجماعة والعشيرة والقبيلة ثم القرية . وتحددت الوظائف من حراسة ودفاع وزراعة وظهر الساحر أو الكاهن والمعبودات الوثنية .

ويذكر (جيورجى غاتشف) فى مؤلفه الوعى والفن (لم يتعود الإنسان القديم تخزين شىء فى ذاكرته . أى لم يتعود على الاحتفاظ بشىء فى ذاكرته بتخطيط مقصود . بل كان يتصرف تبعا لباعث مباشر لنزوع فطرى وفى لحظة تماسه مع الشىء تظهر صورة الشىء نفسه . وصورة الفعل كتجسيد للفكرة . أى كتصور للشىء) .

فهنـاك رأى يرجح دافع البدائى فى الرسم للتسلية وافراغ طاقة وجدانية لديه لأنه ربما كان يجد سعادة فى التخطيط والتلوين حيث عرف اللون ونفذه باللون الأصفر والأحمر وأيضا الأسود . وقام بتوضيح الظلال .

حيث نجد رأيا آخر يرجع دافع الإنسان البدائى للرسم للخوف من الحيوان البرى عند خروجه يوميا لاصطياده - وربما يقتل أو يجرح فى تلك المنازلة وبرسمه له يحس بالتفوق عليه وامتلاكه عندما يواجهه فى الواقع . . ونلاحظ أن أغلب الحيوانات رسمت فى حالة انهزام أى موجه اليها السهام والحراب ، وهو بذلك يمارس دون أن يدرى نوعا من التعويض النفسى بالنصر ورفع لروحه المعنوية لطرد الخوف من قلبه عندما يلقى تلك الحيوانات فى الصباح .

وبجانب التفوق هناك عامل الامتلاك ، حيث يظن برسمه للشىء أنه سيسيطر عليه ويملكـه معتقـدا أن (صورة) الشىء لها علاقة مادية بالشىء نفسه ؛ كما تظن بعض القبائل

البدائية حاليا المتخلفة عن ركب المدنية فى القرن العشرين . وكان يرسم تصاويره بعد منازلة ساخنة مع الضوارى فى الصباح وربما أصيب منها بجراح أو قتل أحد رفاقه . . فأتى رسمه لنشاط الصيد كرد فعل متماس مع حالة القتال من جهة ودافع للتعويض النفسى من جهة أخرى مجترا سمات الحيوان وتفاصيله كصورة متجسدة للحظة صراع دموى بينهما .

وتلك الدمى الحجرية للنساء البدينات المضغوطة ، هل كانت تستعمل كتمائم سحرية أو نماذج للمعايير الجمالية النسائية للأمومة والإنجاب فى ذلك الزمن السحيق الذى كانت فيه الغلبة للكثرة العددية لأفراد العشيرة . . . ربما .

٢ - الصورة ظاهرة اجتماعية حضارية :

بعد تحول الإنسان البدائى عن جمع الغذاء والتقاط الثمار وصيد الحيوان الى الرعى ثم الزراعة فاستقر بجوار مصابِّ الانهار وظهرت الملكية الخاصة وانتهت مشاعيه الغذاء والانتفاع السلبى الساذج للطبيعة ، نراه ينفصل نسبيا عن الطبيعة التى كانت تمده بحاجته جاهزة ، ويضطر للتفاعل معها بالعمل لينتج ما يريد (الزراعة) حيث كان فى الماضى لا توجد حركة بينه وبين الطبيعة أو تفاعل مادى . . بل كان عبارة عن كائن بيولوجى ملتصق بها تمده بكل شىء جاهز .

وفى تلك المرحلة التى انفصل فيها عن الطبيعة نجد رؤيته لها اختلفت نتيجة لطموحه ومصلحته وإرادته وحب استطلاعه ومطالب مجتمعه الذى تكون . فانعكست الشجرة على شبكية عينه برؤيا تصورية ممزوجة بأنها شىء موجود فى الطبيعة من جهة ولها ضرورة ونفعية انسانية له ولجماعته من جهة أخرى . فصورة الأشياء التى يراها اختلف مدلولها لديه حيث إنه فى الماضى البعيد كان معتمداً على ايجابية البيئة متحولا لكائن متلق فقط تنعكس صورة تلك الشجرة على شبكية عينه فلا تعنى أكثر من شىء موجود فى الطبيعة أمامه فقط . . ولا تضيف له أى تصور أو فائدة أو خيال .

ويذكر (جيورجى غاتشف) فى نفس المرجع عن تكوين الصورة الفنية « فإذا أخذنا فى الاعتبار أن الصورة الفنية هى تركيب دائم من (فكره - مادة - فعل) - أمكننا أن نتتبع صيرورة هذه اللحظات (الجوانب) منفردةكالتالى :-

(أ) ظهور الصورة بوصفها شكلا وبنية وعى .

(ب) ظهور الشكل المادى للصورة الشعرية ، أى الفعل أى الكلمة .

والمقصود بالصورة ليست فقط المرسومة ولكن المتشكلة فى الوعى البشرى ويمكن أن تظهر على هيئة (شعر ، رواية ، تمثال ، طقوس سحرية) .

وأمام ظاهرة اختفاء صورة الشيء عن شبكية عينه بعد تحوله عن النظر اليه أو تحرك هذا الشيء من أمام عينه . . وبالطبع كان لا يوجد تفسير مقنع لديه يفسرها .

فنشأت لديه رغبة نفسية فى امتلاك مرئى أو رمزى لهذا الشيء ولا سيما إذا كان هذا الشيء يمثل له نفعا ماديا أو جماليا أو انتصاراً وفخراً وانتماء فلحظات الانتصار والزهو تزول بعد حدوثها ، فنراه يخط أوضاع الصيد على جدران كهفه المظلم . . . وبعد ذلك نكتشف صلابة الملك (نعرمر) أو (منى) موحد القطرين فى مصر (٣١٠٠ - ق . م) ونقوش المسلات والمعابد الجدارية . . . إلخ .

بل هو نفسه سيترك النهر الجميل والاشجار الباسقة ليتفاعل مع متطلبات حياته اليومية . فرسم تلك المناظر الجميلة وتنزهاته داخل بهاء الطبيعة . . لأنها تحمل لحظات سعيدة عاشها . . ويريد تذكرها باستمرار . . فلجأ الى تسجيلها كلوحات جدارية ملونة . لأن الزمان له ديمومة متغيرة . وأيضا أحداث واقع المكان .

ونراه يزخرف ويجمل أدواته الاستعمالية بل نقش وحفر شعار وطوطم قبيلته وعشيرته ثم دولته على أدوات الحرب والقتال والصيد كرمز للانتماء والولاء والتعارف أثناء الحرب . وتماثيل نسائه نفذها فى أوضاع الحمل والأمومة لأنها لحظات سعيدة بالنسبة له لأن الزيادة العددية مرادفة لقوته وسيطرته . . فمعاييره الجمالية مرتبطة بكثرة الإنجاب .

فالصورة لجأ إليها كمحاولة لتثبيت الحدث الزمانى من جهة وأيضا محاولة امتلاك رمزى لواقع جمالية المكان من جهة أخرى . وتارة أخرى لأغراض الزخرفة والانتماء الاجتماعى والقبلى ، فتشكيل الصورة التى تحمل سمات (الفكرة ، المادة ، الفعل) . . لها دورها النفسى التعويضى ، وأيضا الاجتماعى الجمعى النفعى . لأنها تحمل سمات الجماعة وتدل عليها فهى ظاهرة اجتماعية . .

٣ - الصورة بين واقع الثبات وحلم الحركة :

فندرك الى أى مدى كانت ومازالت الصورة المرسومة لها القيمة الرمزية المرتبطة بشدة بالواقع الأصلى الزمانى والمكانى ، ومنذ تعامل الإنسان البدائى مع موجودات بيئته المحلية سواء بالرسم المسطح الملون أو التشكيل المجسم أو بوسائل التعبير الأخرى .

ووجدت رسومات جميلة ملونة داخل مقابر المصريين فى الدولة القديمة والوسطى توضح مظاهر الصيد والزراعة والتنزه فى الأنهار وغيرها . . وكان الدافع فى رسمها داخل المقابر اعتبارها بمثابة مستندات دالة على نشاط المتوفى الخير أثناء حياته وتشفع له عند

محاسبته على حسناته وسيئاته قبل دخوله الجنة كما كانوا يعتقدون . . وأيضا لها فائدة الاستئناس والتسلية بها فى وحدته بالقبر . . وكانوا يتركون له بعض المأكولات والأطعمة المحنطة والأثاث الخشبى حتى يستعمل تلك الأشياء لحين بعثه من جديد وخروجه من القبر . .

وهكذا لعبت الصور والرسومات الملونة الثابتة الجدارية دورا فى تأكيد وترسيخ مفاهيم ومعتقدات العصر الفرعونى . ونفذ الفنان رؤيا مجتمعه من ناحية دينية وأيضا دنيوية خيالية (التسلية والترفيه للمتوفى) .

ونرى تصويرا جداريا بمقبرة النبيل (نخت) فى عهد الدولة الثامنة عشرة بمصر **القديمة يصور مراحل صناعة النبيذ وتعبئته : من مرحلة القطف الى العصر بالأرجل ثم يصل ذلك العصير من فتحة صنبور الى حوض صغير ثم تملأ به القواوير . . فى رؤيا لها سمة تسجيل مراحل الحركة الزمانية .**

ولنفس الفترة يبدع الفنان القديم لوحة جدارية ضخمة تسجل مراحل البعثة التجارية التى أرسلتها الملكة حتشبسوت الى بلاد (بونت) فى الجنوب ووصفت بها السكان والنبات والحيوان والأسماك مسجلا بها كل صغيرة وكبيرة عن تلك المرحلة كأنها شريط سينمائى على جدران معبدها بالدير البحرى (١٤٨٠ ـ ق . م) .

وبعد ذلك نفذ الآشوريون أطول مساحة تصور قصص عرفت فى منطقة الشرق الأوسط فنراها تزيد عن عشرات الأمتار طولا وحوالى ثلاثة عرضا مسجلين تفاصيل المعارك العسكرية فى شريط ممتد بأسلوب فنى تاريخى زخرفى يمكن للمشاهد تتبع أحداث تلك المعارك بسهولة ويفهم وقعائها فى حوالى القرن التاسع قبل الميلاد فى طموح لتسجيل أحداث الزمان المتحرك وندرك لوحاتهم الجميلة عن صيد الخيول البرية وقتل الأسود .

مرورا بالرسوم التصويرية للنقوش الجدارية للمصريين القدماء والسومريين والبابليين والآشوريين والحيثيين والفرس والهنود والصينيين والإغريق ثم الرومان والفن الإسلامى ثم عصر النضهة فى أوربا وصولا للعصر الحديث . نجد الصورة الثابته الجدارية والمرسومة على المشغولات المنقولة . دائما لها مدلولها النفسى والتاريخى والاجتماعى . بل السياسى القوى . .

وينجح الأخوان الفلمنكيان (هيوبرت فان آيك ١٣٧٠ ـ ١٤٢٦) و (جان فان آيك ١٣٩٠ ـ ١٤٤١) من البلاد المنخفضة بابتكار استخدام الألوان الزيتية بمفهومها الحديث فى التصوير وإنتاج اللوحة الزيتية الصغيرة الحجم التى يمكن نقلها وتعليقها على

الجدار ، وبذلك ظهرت وانتشرت سريعا اللوحات الفنية الثابتة القابلة للحركة . متحولة الى فن منقول مثل الفنون الزخرفية والتطبيقية .

وبذلك ظهر ميل الملوك والحكام والأثرياء لاقتناء الرسومات والصور الزيتية الملونة كمقابل للواقع أو ايجاد تشكيل جميل لحياتهم كما يحبون أن يروها أمام أعينهم . وتطور هذا الفن فى أوربا بعد عصر النهضة مرورا بالحربين العالميتين ومتأثرا بالمكتشفات العلمية والمفاهيم الأدبية والفلسفية والنفسية . . . الى أن أتى حلم الفنانين والعلماء بتخزين الحركة واعادة رؤيتها مرة أخرى بدلا من تسجيل وضع واحد للشىء المتحرك فى لحظة ما . . . وساعد فى تحقيق ذلك ظهور كاميرا التصوير الفوتوغرافى للصور الثابتة الضوئية .

ثم يلتقى فن التصوير الزيتى مع فن التصوير الفوتوغرافى فى تحقيق ثبات الحدث المسجل . . ويتوقفان عند تلك المرحلة .

وبالرغم من العالم الخاص وقوة التعبير فى فن التصوير التشكيلى والإحساس بالحركة الداخلية داخل التكوين العام للوحة المرسومة وتفرد شخصية ا لعمل للفنان الواحد وظهور مدارس الكلاسيكية والتأثيرية والوحشية والتعبيرية ثم التكعبية والتجريدية والمستقبلية والسريالية وفنون الخداع البصرى . . . والتصوير الحركى فى الفن التشكيلى . . . إلخ .

نجد الطموح فى تحريك الصور الثابتة وبعث الحركة والحوار فيها هو أمل راود إنسان الثلث الأول من هذا القرن ، ونجح فى تجسيده معبرا عن واقعه وماضيه القريب والبعيد ومستقبله وآمانيه وآلامه وخرائبه وأمراضه وسقطاته فى شريط يتكون من كم هائل من الصور الثابتة الموجبه الشفافة المعبرة عن أوضاع حركة الشىء المتحرك فى تجزاء متتابع مسجلا بآلة تصوير سينمائية . . ويعاد عرضه بنفس طريقة تصويره .

وهكذا نجح حلم الإنسان بإنتاج شريط سينمائى يعكس عالمه وحياته كما يحب أن يراها فى إطار فنى له حيوية الحركة وصوتها المعبر .

٤ - عرض الصور المتحركة :

فعند العرض يتحرك الشريط السينمائى بين مصباح جهاز العرض والعدسة المحدبة فتسقط الصور مكبرة على شاشة العرض وتبقى ثابتة أمام المشاهدين لفترة زمنية وجيزة وتختفى ويقوم خطاف الفيلم بجذب الشريط لأسفل بسرعة وقوة مستحضرا الصورة التالية الجديدة أمام شباك التعريض فتظهر على شاشة العرض . وهكذا لا يدرك الجمهور الفاصل الأسود بين الصورتين بسبب سرعة التحضير ، وتقوم ظاهرة (بقاء أثر الصورة على شبكية

العين البشرية) بالاحتفاظ بأثر الصور التى عرضت لفترة وجيزة ثم اختفت وتمتزج مع الصورة المعروضة فعلا فى تألف بين الأثر والأصل ، وبذلك يتم الإحساس يوهم الحركة فى العرض السينمائى نتيجة لظاهرة احتفاظ شبكية العين البشرية بأثر الأشياء المعروضة أمامها لفترة حوالى عُشر من الثانية . فإذا وضع جسم ما أمام العين ثم رفع ووضع آخر قبل مضى عُشر من الثانية منذ رفع الجسم الأول اندمجت صورتا الجسمين لفترة وجيزة ثم زال أثر صورة الجسم الأول وأحس الرائى بالجسم الثانى فقط . . . وهكذا . . . ويفضل أن تكون هناك علاقة منطقية بين صورة الجسمين .

وأفضل مثال على تلك الظاهرة تجربة (الميدالية اللافة) وهى قطعة معدنية مستديرة غالبا يرسم على أحد وجهيها طائر وعلى الوجه الأخر قفص ، ثم تدار الميدالية بسرعة مناسبة بالنفخ بهواء الفم مثلا . . فتبدو للعين صورة الطائر وكأنها داخل القفص . وكان أول من نبه إلى تلك الظاهرة العالم إسحاق نيوتن سنة ١٦٨٠ ، ومن بعده قام بتجارب العالم الشاب (بلاتو) سنة ١٨٢٩ بالنظر لمدة طويلة لقرص الشمس بالنهار وملاحظة مدة بقاء أثر ضوء الشمس على شبكية عينه ، ولكنه فى عام ١٨٤٢ فقد بصره نهائيا وترك أبحاثا قيمة عن تلك الظاهرة .

ومن بعده استثمر الطبيب والرياضى الانجليزى (بتر ماك روجيه ١٧٧٩ - ١٨٦٩) تلك الظاهرة ووضع المبادىء الأولية لتسجيل مشهد من المشاهد وعرضه سينمائيا .

وفى الحقيقة أن تلك الرؤى والطموحات كان لها جذور . . منذ القرن الحادى عشر لدى عالم الرياضة والطبيعة العربى الحسن بن الهيثم المولود بالبصرة بالعراق والمتوفى بالقاهرة فى (٩٦٥ - ١٠٣٨) فى مؤلفه (البصريات) عن نظرية انكسار الضوء وانعكاساته ونظرية مرور حزمة ضوئية من خلال ثقب ، وأوضح علاقة ضيق الثقب بوضوح الصورة المتكونة معكوسة على الجدار المقابل .

ثم يطلع العالم فى سنة ١٥٠٠ م على اكتشاف الفنان الرسام الايطالى (ليوناردو دافنشى) للحجرة المظلمة بشكلها الحديث وكيف استغلها فى نقل المرئيات على ورق أبيض وشرح نظريته تلك مع تطبيقاتها فى بحثه (دليل الأطلنطى) .

وبعد الكثير من المحاولات الجادة من جانب الفنانين وعلماء الفيزياء والضوء والكيمياء ظهر اسم السينما الى الحياة عندما سجل فى الثانى عشر من فبراير سنة ١٨٩٢ العالم (ليون بولكى - Leon. Boullis) جهاز سماه (سينما توجراف) ومن بعده نجح الأخوة (لوميير) سنة ١٨٩٥ فى استخدام آلية الخطاف بتحريك الفيلم داخل جهاز

العرض السينمائى ليعرض مجموعة من الصور (الثابتة) المطبوعة على شريط شفاف من السيولويد فى تتابع سريع تبدو هذه الصور وكأنها تتحرك أمام أعين المشاهدين ، ذلك بعد اختراع آلة تستغل تكنيك (التوقف ثم الانطلاق) وفى الحقيقة أن تلك الآلة هى التى فتحت المجال أمام انتشار فن السينما العالمية .

وحاليا العرض السينمائى الناطق يتم بسرعة ٢٤ صورة فى الثانية الواحدة وبنفس أسلوب العرض يتم التصوير بواسطة آلة التصوير السينمائية للقطات والمشاهد المعدة من قبل فريق الفنانين والفنيين بقيادة مخرج الفيلم وتلك الصور الثابتة هى فى الواقع الحقيقى لوحات ذات عمق اشترك فى تشكيلها وإنتاجها الفريق المشار اليه . . مستوفيا البناء الفنى التشكيلى من قوة التكوين فى بنائها الفنى وتوافر المحور الرئيسى والخط وتناسق أو تضاد أو انسجام الألوان - وتوافر الايقاع والاتزان ونسبية المفردات وتناسبها وتوزيع•الإضاءة وتدرجها . . وأحيانا يلغى عامل بهدف إعطاء بعد درامى معين . . موح بالبهجة أو القتامة أو الضياع والعبوس أو الضآلة . . . أو الانطلاق . . . إلخ .





الفصل الثالث:

١ - النقد السينمائى .
٢ - مسئولية الناقد .
٣ - النقد الوصفى .
٤ - النقد التاريخى .
٥ - النقد النظرى .
٦ - النقد الصحفى .
٧ - الرقابة السينمائية .
٨ - رؤية جديدة .

١ ـ النقد السينمائى :

إذا كان الشعر أساس الفنون ، والمسرح نشأ فى ظلاله ، فالسينما هى الابن الشرعى للمسرح بتلقائية ومرونة فى الحركة داخل المكان المفتوح وخلال الزمن ألا محدود فى قفزات سريعة فوق كل المستويات التقليدية الثابتة برشاقة لم تتح لأى فن من الفنون السابقة عليها .

ومن هنا تأتى خصوصية النقد والتذوق السينمائى بضرورة استيعاب جذور وأنماط وأساليب ومناهج الشعر والمسرح ، وأيضا الرواية والموسيقى والفن التشكيلى وأخيرا فن التليفزيون من جهة ـ وعدم تطبيق أساليب ومناهج تلك الفنون من جهة أخرى ـ ففن السينما شامل لكل الفنون بتآلف راق . معبر عن نفسه بلغته الخاصة (لغة السينما) وناقلها الى جمهوره بامكانياته التكنولوجية الحرفية المتطورة .

فهو مثل المولود الجديد ، نراه يحمل ملامح والديه وأجداده ولكنها لا تتطابق مع ملامح أى منهم . بل هو مخلوق جديد له تفرده المميز . وملامحه الخاصة المعبرة عن شخصيته الذاتية . . وإن كان يحمل القرابة الروحية وصلة الدم لأقربائه .

ويذكر الناقد السينمائى روجر مانفل R. Manvell فى مؤلفه الفيلم والجمهور ـ (كان الناقد فى الماضى عادة إما فيلسوفا مثل أفلاطون أو أرسطو أو لسنج ـ أو من الناحية المقابلة فنانا أو أديبا منتجا يتحول من وقت لآخر الى النظر فى المبادىء الجمالية لفنه مثل ليوناردو دافنشى وسير جوشوا ، رينولدز ، كيتس ، وذروث ، ماتيو أرنولد ، وكانت شهرته تستقر أحيانا على عمله كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الإبداع الأخرى التى يمارسها) .

وبذلك كانت تظهر حرفة النقد فى الدراسات الاكاديمية بالجامعات من جهة وفى المجال المفتوح للكتابة نفسها فى وسائل الإعلام من جهة أخرى . .

فالسينما بجانب احتوائها على القصة والاخراج والدراما والمؤثرات الصوتية والضوئية والموسيقى التعبيرية والتصويرية والفنون التشكيلية والرقص . . . والغناء والشعر . . . إلخ . بها جانب آخر غير فنى . وهو قانون السوق التجارى وحساب الربح والعائد المادى ؛ لأنها تخضع لمفهوم الصناعة . وفى عديد من الدول تتبع السينما غرف الصناعة أو تعامل كمنتج صناعى فنى ، لأن الفريق المنفذ للشريط السينمائى متعدد الأغراض فالجميع

لهم الهدف المادى وأخرون بجانب ذلك لهم الطموح الأدبى والشهرة . فهناك الممول والمنتج والموزع وصاحب دار العرض ومعامل التحميض والطباعة ونسخ الفيلم وشركات التوزيع الداخلية والخارجية للفيلم السينمائى وللفيديو بعد سحبه على شرائط فيديو تجارية وطرحه بالأسواق ومصاريف السفر والتنقل والاقامة ، وهؤلاء لهم دائما الهدف الربحى الدائم لأنهم رجال تجارة بالدرجة الأولى ، والآخرون أمثال كاتب السيناريو ومؤلف القصة والمخرج ومساعدوه والممثلون ومهندس الديكور والاضاءة وأخصائى المونتاج والمصورين ومصممى الأزياء وللملابس وغيرهم من الفنانين والفنيين لهم الهدف المادى والمعنوى دائما حتى يستمر التعاون معهم من خلال نجاحهم الذى يترجم لنجاح للفيلم أيضا .

فهل السينما فن بعيد عن مفهوم التجارة أم لا . . . ؟

وهناك من يعتبرها فنا يساير ظروف الانتاج التجارى حتى يستمر فى الظهور والبقاء والتساؤل بأسلوب آخر ـ هل القيم الفنية فى السينما أولا أم . الربح التجارى . . ؟ ـ ومازال الجدل مستمرا بين النقاد ورجال صناعة السينما حتى الآن .

٢ ـ مسئولية الناقد :

ويوضح جريرسون مهمة الناقد السينمائى (فى رأيى أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للارشاد الى عالم الخلق الفنى ، يسجل مظاهر الالهام والتفوق التى تظهر فى هذه الأعمال الفنية وينبه الناس اليها . كما يقوم بتوضيحها وتفسيرها لهم) .

والمعروف أن (جريرسون) ـ أسس اتجاه الفيلم التسجيلى ببريطانيا والعالم عندما أخرج فيلم (قوارب الصيد) سنة **١٩٢٩** .

وشرح مصطلح الفيلم التسجيلى سنة **١٩٢٦** بقوله (هو معالجة الواقع الجارى بطريقةخلاقة مبدعة) .

وسمة النقد السينمائى تتضح من خلال ازدواج السينما من حيث إنها فن وصناعة فى آن واحد ـ فهناك ضغوط الصناعة التى تمارس على الفنان والفنيين فى المجتمعات الرأسمالية . . . وهناك أيضا الضغوط الفكرية الموجهة فى النظام الشمولى الاشتراكى والشيوعى ـ وأيضا فى العالم الثالث نجد عدم الاستقرار على اطار اقتصادى وسياسى فترة طويلة يؤثر فى رؤيا السينمائيين بما يسمح لهم وما يمنع عنهم . . فالناقد لابد أن يتحرك وأمامه تلك الأطر العامة المادية والفكرية وغيرها . . .

وقال الروائى الانجليزى د. هـ لورنس (إن الناقد يجب أن يكون قادرا على أن يحس

أثر العمل الفنى بكل مافيه من تركيب وقوة . ولكى يفعل هذا يجب أن يكون هو نفسه رجل تركيب وقوة . وهى صفة لا يتمتع بها إلا قليل من النقاد . إن الناقد يجب أن يكون مفعما بالحيوية من الناحية العاطفية فى كل عرق من عروقه وكفؤا من الناحية الثقافية ، وبارعا فى أصول المنطق ، وأخيرا يجب أن يكون صادقا جدا من الناحية الاخلاقية) .

وكان فى الماضى القريب لا يستطيع الناقد السينمائى أخذ الفيلم معه فى منزله ليكتب عنه لأنه مقيد بزمن العرض ولابد أن يكون يقظا حساسا ومعه قلم مضىء ويدون ملاحظاته بسرعة . . ولكن حاليا يمكنه رؤية العرض داخل دار العرض السينمائى ويحصل بسهولة على شريط فيديو مسجل عليه نفس الفيلم وبمنزلة على جهاز الفيديو الصغير المنزلى يعيد ويكرر رؤية العمل الفنى مستوضحا الجماليات والحوار بهدوء . وتأنٍ سواء كان من النقاد الجماليين أو التاريخيين أو غيرهم .

فالناقد السينمائى مطالب بالاستعداد بقدر عالٍ من الثقافة العامة الراقية ودقة الملاحظة والوعى العميق لسبر أغوار الظواهر وصولا للأعماق الغامضة . . غير مقيد بتصنيف جامد لأنواع النقد السينمائى كما كان متبعا فى الماضى القريب .

فالناقد (د. على شلش) يجزىء النقد فى مؤلفه (تعريف النقد السينمائى) الى نقد وصفى وتاريخى ثم نظرى وصحفى .

٣ - النقد الوصفى :

يهتم بوصف الفيلم بدقة متخذا منهج البحث العلمى الاكاديمى - وانتشر خلال الخمسينات وظهر بعد ذلك على صفحات المجلات السينمائية الاسبوعية أو الشهرية المتخصصة ، ومن أهم سماته ذكر بلد الانتاج وأسماء الفنيين واسم الاستديو ومدة الانتاج وطول شريط الفيلم بالدقائق والتعريف بالمؤلف الأدبى الأصلى إن وجد وعدد مشاهديه وأرقام ايراداته المادية . ويلجأ الناقد الوصفى بعد ذلك إلى تناول سيناريو الفيلم بالتلخيص المبسط ثم يحلل البناء الدرامى للعمل الفنى موضحا علاقات الشخصيات وصراعها ومدى الالتزام بالعمل الأدبى الأصلى عندما تحول إلى لغة السينما المرئية والمسموعة . . ولا ينسى الناقد ابداء ملاحظته على زوايا التصوير والديكور والازياء والاضاءة وأيضا حرفية المونتاج . وأخيرا يصدر حكمه النقدى على الفيلم مع مبررات ذلك الحكم .

وفى مصر تنشط حركة الترجمة السينمائية لمؤلفات (مانفل - ارنهايم - لندجرون - بودوفكين - ايزانشتاين - جورج سادول - اندريه بازان . . .) من لغتها الأصلية إلى العربية بعد عام **١٩٥٣** من جانب مثقفين ونقاد سينمائيين مصريين أمثال أحمد كامل مرسى وأحمد الحضرى ، فريد المزاوى ، صلاح التهامى ، سعد الدين توفيق . . وآخرين .

وتتكون جمعية الفيلم سنة ١٩٦١ ويهتم عديدٌ من المثقفين بنشاطها وبعد ذلك يصدر (نادى سينما القاهرة) نشرات نقدية لعروضه الخاصة بأعضائه وقبلها ألف كتاب (محاكمة الفيلم المصرى) لبدر نشأت وفتحى زكى عام ١٩٥٧ .

ويظهر فى مجال النقد الوصفى كل من الكتاب (أحمد الحضرى ، هاشم النحاس ، أحمد راشد ، أحمد رأفت بهجت ، د. مصطفى درويش ، سامى السلامونى ، سمير فريد ، صبحى شفيق) وأغلبهم من أعضاء جمعية الفيلم . وأيضا هناك نقاد لهم نشاط متميز مثل د. رفيق الصبان كاتب السيناريو والحوار وسمير فريد ومعه على أبو شادى وشريف رزق الله ومحمد عبد الله ومحمد فتحى وآخرين .

ذلك النشاط النقدى من ترجمة وتأليف وعرض نماذج لأفلام عالمية راقية ساعد على رقى الثقافة السينمائية وتنمية الوعى التذوقى للجمهور لذلك الفن المتطور والمتغير دائما .

٤ ـ النقد التاريخى :

له كتابه العالميون أمثال جورج سادول (١٩٠٤ ـ ١٩٦٧) ـ وقد كلفته اليونسكو بكتابه تاريخ السينما العربية . وأهم مؤلفاته (التاريخ العام للسينما) فى أربعة أجزاء سنة ١٩٤٩ والسينما العالمية سنة ١٩٦٢ ـ ويهتم سادول فى كتاباته ـ بصلة السينما بالمجتمع الذى ينتجها ، وأيضا الظروف التاريخية العامة لنشأة السينما وتتطورها ـ ودائما يهتم بالصلة العضوية بين المضمون والشكل فى الفيلم ـ ويعتبر الفيلم نتاجا اجتماعيا موجها للمجتمع ، وربط بين نجاح الفيلم ومدى التزامه بقضايا الجماهير وتعبيره عنها من خلال رؤيا انسانية .

ويقول عن المخرج صلاح أبو سيف (وصلاح أبو سيف ولد ونشأ فى شارع فقير من القاهرة قريب جدا من حى يقيم فيه الأغنياء ، فنراه يهتم فى أغلب أفلامه بالالحاح على التناقضات الاجتماعية وعلى مشاكل الأوساط الشعبية) .

ذكر هذا فى الفصل السادس والعشرين عن السينما العربية ـ وتناول فنون العرائس والفانوس السحرى وفنون خيال الظل التى مارسها العرب قبل معرفتهم بالسينما ـ وتناول نشأة السينما المصرية وناقش أفلام كمال سليم وصلاح أبو سيف ويوسف وهبى وبركات وأحمد ضياء الدين . ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب وآخرين .

وقال عن يوسف شاهين (أما يوسف شاهين المولود عام ١٩٢٦ بالاسكندرية اللبنانى الأصل فإنه من جيل آخر مختلف عن جيل صلاح أبو سيف يعالج أفلامه بأسلوب عصرى أكثر وبصورة خاصة المع) .

ويتكلم عن المخرج كمال سليم (وكان كمال سليم معجبا بصورة خاصة بالواقعية الشاعرية الفرنسية ، فعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رينيه كلير وكارنيه وجان رينوار ، لكن أسلوبه كان أصيلا أشبه بأسلوب (رواد) الواقعية الجديدة الايطاليين الذين جاءوا بعد زمن قليل . . . وكانوا هم أيضا متأثرين بالمدرسة الفرنسية . . . وأتى بفيلم (العزيمة) بعد أن كان مسيطرا على السينما المصرية أفلام المغامرات الوهمية والميلودراما الفجة) .

والناقدة الانجليزية (بنيلوبى هوستون) مؤلفة كتاب (السينما المعاصرة) تنتمى للنقد التاريخى أيضا .

٥ ـ النقد النظرى :

ومن أشهر كتابه مخرجون عالميون لديهم مقدرة التنظير والشرح النظرى مثل (بودفكين ـ ايزنشتاين ـ ارنهايم ـ ولندجرون ـ جريدمون) . . ويهتمون فى مقالتهم بنظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المتعددة مثل السيناريو والاخراج والتمثيل والتصوير والاضاءة والديكور والازياء والمناظر والمونتاج . . إلخ . وغالبا ما يطرحون نظرياتهم الذاتية برؤيا احترافية متخصصة من خلال كتب مؤلفة لهم . وقد قال عنهم جافين لامبرت (لقد تم أهم نقد فى السينما على أيدى مخرجين من أمثال بودفكين وايزنشتاين وجريرسون وروثا . . ولكن المشكلة الحقيقية هى أن هذا النوع من النقد محدود الاستعمال) . . ويمارس ذلك النوع من النقد فى مصر المخرج صلاح أبو سيف فى عدة مؤلفات له .

٦ ـ النقد الصحفى :

ومن أهم نقاد الصحافة الفرنسى (أندريه بازان ١٩١٨ ـ ١٩٥٨) ـ وهو مؤسس الموجة الجديدة فى السينما العالمية فى مجلته الدورية (كراسات السينما) ويؤكد بازان على أهمية المونتاج الخلاق بمساعدة أدوات التعبير السينمائى المتعددة . ويفضل أن تكون للسينما رجالها المؤلفون الذين يكتبون لها برؤيا سينمائية خالصة . . . بحيث لا تكرر السينما رؤيا المسرح والآداب على شاشاتها بأسلوب مباشر . ويدعو لترك الوقت الكافى للمشاهد أثناء متابعته لأحداث الفيلم . حتى يحدث التأمل وإدراك الحدث الدرامى . وتصل إليه الشحنة التعبيرية المقصودة أو الدراما النفسية ، ووسيلته لتحقيق ذلك عدم الاكثار من عدد لقطات الفيلم .

والنقد الصحفى ـ كما يذكر (على شلش) يغلب عليه التعميم والسطحية ويكتفى

الناقد بكتابة قصة الفيلم ومغزاها تاركا بقية عناصر الفيلم بدون تناول . . وربما كان ذلك فى نهاية الخمسينات وبداية الستينات فقط ، ولكن حاليا ولفترة ماضية قريبة ارتفع الوعى التذوقى للمشاهدين ونمت الثقافة السينمائية لدى عامة الناس وخاصتهم بانتشار أجهزة التليفـزيون ، وأصبحت الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية تخصص صفحات كاملة أسبوعية أو يومية للكتاب المتخصصين فى النقد السينمائى والآداب والفنون الأخرى بهدف نشر الثقافة والوعى العام لدى القراء .

ولكن مع قيود المساحة الخاصة بالجريدة اليومية أصبح الاختصار واجبا ملحا فى النقد السينمائى للصحف اليومية ولكن العدد الاسبوعى أو المجلات المتخصصة وما أكثرها تلبى وتتيح امكانيات نقدية راقية للفن السينمائى .

فلا يوجـد هنـاك تصنيف جامد فى رأى لأنواع النقد وخاصة السينمائى . فجميع مناهج النقد حاليا لها السياق السردى الخارجى للعمل الفنى أو السياق السردى الداخلى الجمالى لمضمون بنائية العمل الفنى ـ مع تناول الاسقاطات النفسية والرمزية والمناخ العام الحضارى للفيلم .

ولأن الفن السينمائى جامع للفنون جميعا بأسلوبه من جهة ويحمل رسالة فنية شبه حية موجهـة للجمهـور بالصـوت والصـورة ، ولهـا صفـة الـوصول السريع لوجدان المشاهد مباشرة . . بجهة أخرى . . فالناقد السينمائى على المستوى الجماعى حامل مسئولية تنوير الآخرين وبوصلة حساسة لاستشراف النقاط المضيئة داخل بحار الأعمال الفنية ـ وصولا بالمشـاهـد الى شاطىء التـذوق الفنى الراقى مفسرا له . . الإسقاطات النفسية والرموز الايحـائية والـدلالات المنـطقية والرمزية . . والعلاقات المكانية والزمانية ولازمات الخيال وزلات اللسـان اللفـظية ، والايقـاع والتـوتـر والاتـزان . . ومدى تأثير ذلك على البناء الدرامى ، وهل الشحنة التعبيرية المقصود ايصالها للمشاهدة واضحة المعالم أم باهتة الألوان مهترئة السمات ذات التباس مقصود . . . وهكذا .

وهل المؤلف أو المخرج وقع فى مأزق سياسى أو فنى بسبب الظروف الرقابية ، فلمح ولم يصرح فنيا وجاء تلميحه غامضا مهتزا ، فالتف حول القضية المطروحة ولم ينفذ اليها ويلج أبوابها المعتادة . وهل بالغ فى الرؤية الرمزية أو الفلسفية وأتى بإطار تسجيلى مباشر مبتعـدا عن التعبـير الوجدانى المحرك للنوازع البشرية ـ وهل وقع فى سقطات تاريخية أو مكـانية وزمانية أو حرفية فى صناعة الفيلم ، أو حتى فى الملابس والديكور أو اللهجات المحلية أو التعبيرات للفظية الدارجة والمتواكبة مع أحداث زمانية معينة .

٧ - الرقابة السينمائية :

ومن المعروف أن السينما بدأت كتسلية للجمهور ثم تحولت لمتعة مسلية ثم إلى العظة والثقافة والمعرفة . . من خلال رؤيا خاصة بها تحمل دائما رسالة ذات محتوى من خلال لغتها الخاصة التى تصل إلى جميع المستويات الثقافية والاجتماعية . لأنها تخاطب حاستى البصر والسمع ، وأيضا لها حرية الانطلاق خارج إطار المكان والزمان التقليدى . . مؤثرة فى وجدان ولا شعور المشاهدين فى غزو دائم لأفئدة الجماهير . .

وبسبب ذلك التأثير الوجدانى العاطفى الذى تملكه السينما كوسيلة اتصال وإعلام وإعلان وتثقيف وأيضا إمتاع وتعليم وتوجيه ودعاية . . ظهر جهاز يتتبعها قبل وأثناء وبعد انتاج مادتها الفنية على الشريط السينمائى وعرف بالرقابة السينمائية .

وكان أول ظهور لها فى روسيا القيصرية سنة ١٩٠٨ ثم السويد سنة ١٩١١ وبريطانيا سنة ١٩١٢ وفرنسا سنة ١٩١٦ . . ومن المعروف أن لكل نظام سياسى مفاهيمه ومحاذيره الرقابية التى تمنح وتسمح بما يتواءم مع معاييره الدينية والسياسية والاخلاقية وأيضا الآداب والعرف العام .

وقال (لينين) فى روسيا سنة ١٩٠٧ (السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون قاطبة) .

ويؤكد (أندريه مالرو) الناقد والفيلسوف الفرنسى أن السينما فن ولكنها أيضا صناعة تحتاج للتكنولوجيا الحديثة لبقائها .

ويعتبر السينما ظاهرة اجتماعية لا تستطيع التخلص والتحرر من المجتمع الذى أنتجها أيا كان النظام السياسى أو الاقتصادى بالمجتمع ، وبسبب اتصالها المباشر بالمجتمع وتعقد مصادرها التكنيكية فى صناعتها نراها تعتمد فى وجودها على الولاية الخارجية (المجتمع) - حيث لا يستطيع الفنان وحده بمعزل عن مجتمعه أن ينفذ فيلما - لأنه أيضا محتاج لمجتمع صغير من المساعدين والفنيين . . . أى أن السينما بجانب أنها ظاهرة اجتماعية هى أيضا فن جماعى معقد . فهى تحتاج للمجتمع دائما وتنتج ليشاهدها المجتمع ودائما هناك توتر وتجاذب بين طموح السينمائيين من كتاب ومؤلفين ومخرجين ومنتجين من جهة وبين معايير الراقبين ورؤياهم وتفسيراتهم وتحليلاتهم الرقابية . . . التى تواكب مرحلة الموافقة على النص النظرى (السيناريو) ثم مراقبة التنفيذ أثناء التصوير ، ثم مشاهدة النسخة النهائية أو نسخة العرض ، وأحيانا يتدخل مقص الرقيب فى حذف لقطات ومشاهد وعبارات لها دلالات واسقطاطات معينة . . وهكذا دائما الرقابة وفى جميع الدول لها رؤيا خاصة ولكنها تتغير مع تغير المستجدات السياسية والامنية والتاريخية وغيرها فالذى يمنع اليوم يسمح به غدا أو بعد غد وهكذا . . .

٨ - رؤيـة جديدة :

فلم تعـد الافـلام السينمائية تقوم على القصة (الحدوته) المسطحة التى لها بداية ووسط ونهاية سعيدة أو تعيسـه ، وبعيدا عن تصنيف أنـواع الأفلام الى اجتماعى ودينى وتاريخى ومغامرات وأخيرا هزلى . .

ونلاحظ ظهور الأفلام العسكرية التاريخية الضخمة الموقظة للحس الوطنى المؤكدة على الانتماء القومى لدى شعوبها مثل (الناصر صلاح الدين) فى مصر ، و (القادسية) فى العراق و (عمر المختار) فى ليبيا ، وأيضا هناك أفلام المقاومة الشعبية وأفلام ما بعد سنوات حرب أكتوبر مثل كتيبة الاعدام ، وأيام الغضب ، بيت القاضى ، سواق الاتوبيس ، ليل وخونة .

وظهـرت الأفـلام المـأخوذة عن كبار الكتاب مثل قصص نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ، د. طه حسين ، توفيق الحكيم ، د. يوسف إدريس ، يحيى حقى .

وما تحويه من رؤيا فلسفية ورموز واسقاطات نفسية وتاريخية أو إدانة لنظام أو لعصر بأكمله . . ومتعرضة للمتغيرات المعاصرة السياسية والاجتماعية والنفسية لأفراد المجتمع ولها مقصد ظاهر وآخر باطن . .

وظهرت الشخصية المحورية القوية الضاغطة فى العمل الفنى أو الشخصية المريضة الحاملة لخرائبها وعقدها النفسية وتقوم بتصديرها الى من حولها ، بل للمجتمع كله وأحيانا لجيل كامل . .

فالأعمال الفنية الحديثة تتعامل مع وجدان الإنسان المعاصر محاولة تشريحه ودراسة ما تحت جلده وداخل صدره من هواجس . . لأنه نتاج تعقيد الحضارة المعاصرة من جهة والموروثات البيئية البعيدة والقريبة والتربية الاجتماعية والسياسية والاخلاقية من جهة أخرى .

مركزة عليها بالتضخيم والمبالغة كما لو أننا نراها من خلال عدسة مكبرة .

فالمغادرون لدار العرض السينمائى سيحملون معهم ملامح شخصيات صادمة مثل محسب (محمود ياسين) المحامى الأفاق وكيفية تصدير احقاده المعاصرة إلى من حوله بل للمجتمـع . وأيضا لا ينسى المشاهد ملامح صلاح (نور الشريف) اللص المغرر به . وكيف تكسر على أمواج الشر والخيانة . . وطيف سنية (صفية العمرى) الكابوسى يتراءى بوضوح من خلال سلوكها الحالم بالمتع المحرمة وحياتها التى تعيشها بالخيانة حتى النخاع . . يدرك ذلك وأكثر مشاهد فيلم (ليل وخونه) قصة نجيب محفوظ .

ومازال يتردد فى آذان المشاهدين هذيان طبيب الأعصاب (محمود عبد العزيز) بعد إدمانه المخدر وفقد مستقبله مع أخويه فى فيلم (العار) .

ونتعاطف مع الشخصية القدرية المطحونة المضغوطة دائما لنعمة (فاتن حمامه) فى (ليلة القبض على فاطمة) ومعها خطيبها سيد (شكرى سرحان) المصدوم بقدره المأسوى كأبطال المآسى الإغريقية القديمة .

وندرك برؤيا فلسفية راقية عالم محمد جاد الكريم (عمر الشريف) وأحلامه وواقعه فى فيلم (الأراجوز) وكيف تداخل المؤدى مع الاداة فى حالة تقمص وجدانى حتى يخال لنا أنه أراجوز يمثل وممثل يتأرجز فى آن واحد بذوبان عاطفى بينه وبين الدمية الخشبية .

ونصدم بأحلام وأوهام جعفر الراوى (نورالشريف) ودنياه الحالمة فى فيلم (قلب الليل) وكيف أن لحظة ما تغير مجرى حياة الإنسان المعاصر .

ونرق ونشفق على شخصية كمال عبد الجواد - وننبهر بازدواجية شخصية أبيه سيد عبد الجواد (يحيى شاهين) وسلوكه الشرقى الملتصق بجدران العمائر الأثرية بحى الحسين الإسلامى بالقاهرة . . ونشتم أنفاس التاريخ فى ثلاثية نجيب محفوظ الممثلة (بين القصرين ، وقصر الشوق ، السكرية) .

ويتذكر المشاهد الشخصية المتأرجحة بين الثأر والشك فى مجهولية جلاديها (كما فى مسرحية هاملت الأمير الدينماركى) بالرغم من إحساس البطل بأنفاسهم تلفح وجهه فى ضراوة دامية ولكنه لا يتمكن من استبيان ملامحهم . ندرك هذا فى أفلام (كتيبة إعدام ، بيت القاضى ، ولاد الإيه ، أيام الغضب) .

واقتحم مجال الانتاج العالمى الفيلم السياسى الموجه والداعى بصوت عالٍ لفكر معين ويدافع عن قضية سياسية محددة .

ونجحت السينما بواسطة إمكانياتها الحرفية المتقدمة بتكثيف الصور والمعانى والرموز . مكونة منها شحنة تعبيرية صادمة وموجهة للجمهور ومنبهة ومستفزة له ، بقصد إيقاظه تارة أو تغييبه وتضليله تارة أخرى . وبذلك خرجت من حيز التسلية والامتاع نسبيا متحولة لسلاح إعلامى ودعائى مؤثر على الرأى العام العالمى بترويج أفكار ومعتقدات معينة ، وبذلك نجد دائما الرقابة لديها ما تقوله وتفعله .



الباب الثانى

الفصل الرابع :

السينما والفنون الأخرى

١ - الشعر .

٢ - المسرح .

— السينمائى .

— الكاميرا القلم .

٣ - الرواية :

— أهمية اللغة .

— بين النص المكتوب والمنطوق .

— السينما والحوار .

— بين القصة الأدبية والسيناريو والحوار السينمائى .

— د. طه حسين ونجيب محفوظ والسينما .

— السينما وأبحاث علم النفس .

٤ - الموسيقى :

— السينما والموسيقى .

٥ - التشكيليون والمسرح والسينما .

— التشكيليون وحلم تسجيل الحركة .

— الحركة بالفن المستقبلى وفن الخداع البصرى والتصوير الايقاعى .

— السرياليون والسينما .

٦ - التليفزيون :

— وسائل الاتصال ونقل الخبرة .

— بين الراديو والتليفزيون .

— الانتاج التليفزيونى والفنون الأخرى .

— الاخراج التليفزيونى .

— الاستديو .

— غرفة التحكم .
— الفيدو تيب .
— التليسينما .
— التزامن .
— العرض التليفزيونى وعلماء النفس ،
— دور التليفزيون الفعال .
— بين السينما والفيدو .

السينما والفنون الأخرى

١ - الشعر :

هناك صلة قوية بين السينما والشعر - والمقصود ليس الشعر الملقى ذا القوافى والأوزان والبحور . ونحن ندرك لحظات شاعرية فى الحوار والأداء التمثيلى من إلقاء وحركة والتفاتة وانتظار وصمت . . . ومحادثة . وتذكر وذكريات وآمانى وتمنيات . . تلك الأشياء تؤثر فينا وجدانيا كما يؤثر بيت الشعر الملقى أمام جمع من الحاضرين . . . بل أكثر ؛ لأن الشاعرية فى السينما مرئية ومسموعة فى آن واحد وبحرفيه وأدوات ذلك الفن الحديث . فنراها تصل إلى وجدان المشاهد مباشرة من خلال حاستى البصر والسمع (الموسيقى التعبيرية والتصويرية - المؤثرات الصوتية والحوار اللفظى) وأيضا بواسطة تتابع الصور السابقة مع الحالية والتالية فى ايقاع ما . . . يؤثر عاطفيا فى الجمهور . فهناك الايقاع الرشيق الرقيق الناعم . وأيضا البطىء . والآخر الثقيل على النفس محدثا دراما نفسية للمتذوق السينمائى . . . وهكذا مثلما ندرك الإيقاع الشعرى داخل القصيدة الشعرية ، ويأتى الشاعر بصوره أو رموزه من خياله وتجربته الذاتية ، ويحتاج المستمع له إلى الانتقال لا شعوريا لبيئة الزمان والمكان حتى يمر بتجربة الشاعر الفنية بواسطة خياله - نجد فى العرض السينمائى مصدر ذلك الإحساس الشاعرى من كاتب السيناريو والحوار للقصة الأدبية الأصلية ورؤية المخرج باستخدامه امكانيات فن المونتاج .

ويؤكد جورجى غاتشف فى مؤلفه الوعى والفن على أهمية الايقاع فى فن الشعر (الايقاع هو قوة الشعر الأساسية ، هو طاقته الرئيسية . وهو غير قابل للتفسير ، ولا يمكننا أن نقول عنه إلا كما يقال عن المغناطيس والكهرباء ، أى أن المغناطيس والكهرباء هما شكلان من أشكال الطاقة . ويمكن أن يكون الايقاع واحدا من كثير من أشعار الشاعر أو حتى نتاجه وذلك لا يجعل العمل متشابها . لأن الايقاع يمكن أن يكون على درجة من التعقيد وصعوبة التكوين ، بحيث لا تستطيع بلوغه بواسطة عدد من القصائد الشعرية الكبيرة) .

ويؤكد الناقد والشاعر (ت . س اليوت) على أهمية تفرد الشاعر المبدع - وهذا التفرد والإبداع دائما مرتبط بمقدرته على الاتيان بإيقاع متفرد فى تآلف بين الماضى والحاضر أو

كما حدده (وهو الوصول لأشد التراكيب الذهنية قدما وأشدها تمدنا) . ويقول أن ايقاع الشعر لابد أن يجسد إحساسا حادا لشيئين معا . وهما موسيقى الألفاظ ومضموناتها المتنوعة الثرية .

ويضيف (إن الشعر يستطيع أن ينقل قبل أن يفهم) ويقصد أليوت أن الشعر يتغلل منـطلقا وراء مستويات الفكر للمستمع عن طريق الأذن . قبل أن يتم التأثير فيه عقليا ويفهم ماهية الفكرة . . . وسبب ذلك قوة الايقاع الشعرى . ذلك الايقاع موجود فى السينما من خلال امكانية فن القطع أو التوليف (المونتاج) السينمائى بإضفاء شاعرية أو صدمة مفـاجئـة للمشاهد وأول من استخدم امكانيات التوليف هو الروسى س . م أيزنشتاين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) فى فيلم (المدرعة بوتيمكن) وأيضا الأمريكى د. وجرفيث (١٨٧٥ - ١٩٤٨) فى فيلمه (فوق الاحتمال) .

والمونتاج كلغة سينمائية يحذف دائما اللقطات التى لا تخدم السياق الفيلمى ؛ لأن سرعة عرض اللقطات وتتابعها يضيف إحساسا بالإثارة ويضاعف من التأثير الدرامى على المشاهد . أما اللقطات الطويلة فتوحى بالهدوء والأسترخاء . وفى حالة استمرارها يشعر المتفرج بالملل ، وإذا قصرت زاد الإحساس بالحركة . وهكذا تظهر أهمية المونتاج وعلاقته بالايقاع الفيلمى .

والمـونتاج هو (عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم (لقطاته) من حيث تكوين الأفكار أو المعانى والأحاسيس أو المشاعر ، والإيقاع والحركة وتحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل . . .) .

والمونتاج كلغة سينمائية يتم فى مرحلة كتابة السيناريو نظريا على هيئة مشاهد رئيسية (ديكـوبـاج) . وتأتى المرحلة التالية أثناء التصوير الفعلى للفيلم بالتعديل فى السيناريو الأصلى . . ثم المرحلة الأخيرة وهى الممارسة الحرفية المعملية له للحصول على أحسن تجميع ممكن للفيلم من اللقطات التى تم تصويرها فعلا . . ومحاولة تطابقها مع السيناريو الأصلى إلى حد ما . . .

فالجمع بين لقطتين لمسدس وثانية لرجل ينظر فى اتجاه الأخر تتولد عنه فكرة وقوع جريمة قتل . والمونتاج يوحى دائما بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية ، فتسلسل لقطتين أو أكثر يوجد إحساسا شاعريا معينا لدى الجمهور . فمثلا تجميع عدة لقطات للبرق والرعد وانفتاح مفاجىء لباب أو نافذة . ثم سقوط مزهرية من فوق المكتب . . ذلك يعطى شعورا بالخوف والتوجس والتوتر . . وهكذا .

وأوجد أيزنشتاين أنواعا عدة للمونتاج السينمائى مثل (المتوازى ، الايقاعى ، النوعى . وتغير اتجاهات الكاميرا ، وأسلوب الصدمة) .

ويؤكد أهمية روح الشعر فى السينما الناقد السينمائى (روجر مانفل) فى مجلة (بنجوين فيلم ريفيو) (أن الاستفادة بروح الشعر فى السينما يرجع لسرعة تحرك الصور مع الاستخدام الواعى للصوت الذى يعطى الشحنة التعبيرية المكثفة للشعر) .

ويقول الشاعر صلاح عبد الصبور (الآن أصبحت السينما أكثر قدرة من المسرح على تحقيق مشاكل الانسان المعاصر . واضطر المسرح للعودة الى ما يعرف بالمشاكل الكبرى أو المصيرية ، ولا يعنى ذلك أن تكون اللغة شعرا مقفى وموزونا بل يكون فيها قدر كبير من الشاعرية . والشعر ليس وقفا على النبلاء والزعماء . . . ففى لحظة تكثيف نفسى أو حب شديد أو غضب شديد . يمكن لمن يعيش هذه اللحظة . أن ينطق شعرا منغما . . . فالحزن العميق يصل بالإنسان إلى مرحلة من الشفافية تضفى على كلماته الشاعرية . فالمشاكل المصيرية ، مثل مشكلة الاختيار بين مواقف مختلفة لإنسان ما ، مثل وقوعه تحت ضغوط خارجية أكبر من قدرته كإنسان . . . كل هذا لا يعبر عنه إلا بالشعر) .

فالحوار اللفظى فى السينما له دائما الايقاع الشاعرى من خلال النص المكتوب للسيناريو والحوار وأيضا بإضافة (لغة الإشارة) من جانب الممثلين مثل الإيماءة وتعبير ملامح الوجه أو الإشارة بالجسد . وهناك (لغة الصوتيات) من فن الالقاء للحوار ومناطق الوقوف والخفوت والارتفاع أو الانخفاض التدريجى للنغمة . . . إلخ أثناء الأداء .

٢ ـ المســرح :

نشأ المسرح فى أحضان الشعر ونتاجا طبيعيا له . فالمسرح الأغريقى القديم كتب بالشعر لأن مشاكل ذلك العصر المسرحة لا يصلح لها إلا الشعر . . وأتى المسرح الواقعى فى أواخر القرن الثامن عشر المعروف بالمسرح الاجتماعى فتحول المسرح إلى لغة النثر . حتى يعبر عن مشاكل رجل الشارع أو المواطن العادى الذى لا تناسبه المسرحية الشعرية .

فنجد المسرح تنحصر حركة الممثلين داخل أبعاده المكانية الثلاثة ـ ودائما أحداثه تأخذ صفة الوصف ولا ترى . . بالرغم من ظهور تكنولوجيا المسرح المتحرك والدائرى والصاعد والهابط . . . فمازال المسرح حتى الآن مقيداً بوحدة الزمان والمكان .

ذلك بعكس السينما فهى منطلقة بواسطة امكانياتها الحرفية ، متخلصة من المكان والزمان . وأحيانا تستحضر الواقع بأدق جزئياته الصغيرة التى لا يهتم بها الإنسان

العادى . . . وفجأة تسافر بنا إلى عالم الخيال المبهر والرؤية الاسطورية البعيدة مجترة الماضى السحيق فى دعوة للوقوف على إطلال التاريخ الحضارى للجنس البشرى .

وأحيانا تذهب بالمشاهد إلى العالم المستقبلى فى أفلام الخيال العلمى المذهل سابقة وقافذة وحالمة بأحداث السنين القادمة ومتنبئة بأحلام علماء المستقبل من خلال رؤياهم الرومانسية أو المفزعة الاسطورية .

فالمشاهد غالباً يرى أشياء لا يتوقع رؤياها فى أحلامه وخياله الذاتى وخاصة فى أفلام الكارتون على يد (وولت ديزنى) ذلك الفنان الذى أسعد الصغار وأمتع الكبار ووظف هذا التكنيك فى الاعلام والتعليم والدعاية الاعلانية التجارية وأيضا التسلية البريئة .

والكاميرا السينمائية تختار من داخل المنظر ما تريده وتخفى الباقى . بل تبالغ فى الحجوم أوتصغرها . . وأحيانا تحرك الساكن وتثبت المتحرك وتأتى بأشياء فى مكان ما فجأة وتخفيها تدريجيا أو فجأة . ونجدها تركز على الجزء داخل المنظر لاغية للكل . .إلخ . وهكذا دائما هناك الجديد غير المتوقع لأن امكانيات السينما أو أفلام الكرتون (الرسوم المتحركة) سافرت بالمشاهد بعيدا إلى ما وراء خياله مستندة على التقدم التقنى المعاصر والحديث دائما فى حين نجد الرؤية على المسرح ثابته أمام جمهور النظارة .

وفى المسرح تكون المسافة ثابتة بين خشبة المسرح والمشاهد ولكن فى السينما دائما المسافة متغيرة لأنه يرى الأحداث من خلال عين الكاميرا التى تبعد وتقترب وتصغر وتقتحم وتهرب وتتمهل وتفاجىء المشاهد بما لا يتوقعه .

وبالرغم من حيوية العرض المسرحى الحى فالمتفرج بالمسرح لا يرى إلا من زاوية واحدة فى حين أن السينما تمكنه من رؤية عدة زوايا للحدث الواحد من خلال الزوايا التى تلتقطها الكاميرا .

ووحدة المكان بالمسرح تفرض على الحركة المسرحية خروج شخصية ودخول أخرى أما فى السينما فهناك خاصية القطع واللصق بالانتقال من مشهد إلى آخر مباشرة ، وأيضا فى المسرح يمثل بلغة واحدة . . . ولكن فى السينما يتم عمل (دوبلاج) بحيث ينطق الفيلم بعدة لغات أجنبية .

وهناك خاصية الانتشار فى فن السينما فالعرض المسرحى نسخة وحيدة فريدة أما فى السينما فيتم طبع آلاف النسخ من الفيلم الواحد ليوزع على عدة بلاد بنفس الممثلين ويعرض فى وقت واحد .

ولا ننسى ضخامة مجهود ممثل المسرح حيث عليه حفظ دوره فى الفصل الواحد دفعة واحدة وبدقة ، بعكس السينما فيحفظ الحركة والحوار لمشهد أو لقطة واحدة فقط ويتوقف التصوير بعده لتجهيز مشهد آخر .

وفى المسرح يرى الجمهور الممثلين بحجم واحد ، أما فى السينما فنرى المناظر الكبيرة (Close Up) فنتابع حركات عين الممثل وارتعاش شفتيه وابتسامته وغضبه وسعادته بوضوح تام .

ونلاحظ أداء الحوار بصوت مرتفع فى المسرح حتى لو كان من طبيعته الهمس أما فى السينما فالممثل دائما صوته طبيعى ومناسب للموقف التمثيلى . وأيضا الممثل فى المسرح يتغير أداؤه من ليلة إلى أخرى ولاسيما لو طال عرض المسرحية لعدة أعوام متتالية فيصاب الممثل بالملل من التكرار . . ويضطر للخروج عن النص لحد ما . . . ولكن فى السينما يؤدى الممثل الدور ويصور مرة واحدة .

وفى المسرح يتم قراءة الخطابات عن طريق الممثل - أمام الجمهور- وأما فى السينما فيمكن تصويرها ويقرؤها المتفرج مباشرة .

ولثبات وحدة المكان بالمسرح يتم بناء المناظر الثابتة أو المتحركة . . أما فى السينما فالأمر يختلف ، فيمكن تصوير تلك المناظر مباشرة فى اماكنها الطبيعية . . أو غيرها . . .

— **السينمائى :**

ونادى المخرج الايطالى شيزارى زافاتينى (C. Zavattini) بعد الحرب العالمية الثانية بأن « الدراما التى تحاول أن تفرض على الحياة عقدة معينة إنما هى تزييف فى تزييف » - أى لابد للسينما ألا تنعزل عن هموم وقضايا الإنسان المعاصر ومجتمعه ، وبذلك ظهرت (الواقعية الجديدة فى ايطاليا) و (الموجة الجديدة فى سينما الحقيقة فى فرنسا -وبعد أفول نجم مدينة السينما فى امريكا (هوليود) انتقلت الريادة السينمائية إلى باريس ، لندن ، وحتى فى البلدان المهزومة مثل ايطاليا واليابان . . نتيجة لخروج إنسان جديد ومجتمع جديد ومفاهيم متطورة للدول المنتصرة والمنهزمة بعد تلك الحرب المدمرة حيث تأكد بعد تلك المعاناة ظهور مهنة (السينمائى) المقابل للمؤلف والأديب أو الشاعر والفنان التشكيلى ، قصد بذلك المسمى (المخرج) ذلك الفنان المعبر عن رؤياه بالكاميرا مثلما يعبر الشاعر والقاص بالقلم والرسام بالفرشاة نتيجة للدراما المأسوية الحقيقية التى عاشها الإنسان أثناء وبعد الحرب العالمية الثانيةوبتغيير واقع الحياة نفسها أصبح المخرج هو المسئول الرئيسى عن مستوى

الفيلم من بدايته لنهايته ، واختفت صورة المنتج الرأسمالى الامريكى القابع على قمة شركته داخل مدينة صناعة السينما بهوليود المتحكم والمسيطر على جميع العاملين والفنيين والفنانين .

— الكاميرا القلم :

وغدا المخرج هو الفنان السينمائى المعبر عن رؤياه الذاتية وظهر عام ١٩٤٨ تعبير (الكاميرا القلم) ـ فالكاميرا السينمائية تعبر وتوجه وتطرح وتكشف قضايا ومآسى . . . مثلما يكتب المؤلف والشاعر وإن كان هناك قليل من الفنانين الممتازين جمعوا بين الانتاج وإخراج مثل (الفريد هيتشكوك) .

وينادى بازان بالسينما الخالصة التى يؤلف لها كبار الكتاب ؛ لأنه أشد المعارضين للنقل الحرفى من الآداب أو المسرح ـ ويعتبر المسرحية المصورة فى فيلم فضحية كبرى وأكد على ذلك فى مجلته (كراسات السينما) . وطالب بتقليل عدد اللقطات الى (١٩٠ لقطة فى الساعة) حتى يتم التأمل للمتذوق وتأتى الدراما النفسية له ويعى ويدرك الحدث . . . ويؤكد أيضا أن للسينما لغة بها تراكيبها ومفرداتها الخاصة . . وتستطيع القيم التشكيلية وحرفية التوليف أن يكثفا الواقع المقصود نقله أو إبداعه إبداعا فنيا جديدا . . .

فالسينما لا توجد بها ستارة ، بل الشحنة النفسية مستمرة متدفقة من بداية العرض السينمائى إلى نهايته ، ولكن فى المسرح تسدل الستارة وينتظر النظارة فترة من الوقت حتى تتبدل المناظر ويستريح الممثلون وأيضا الجمهور لأن العرض يستمر لعدة ساعات . . . وبعد رفع الستارة مرة ثانية يحتاج المؤلف والمخرج إلى مجهود فنى ليندمج الجمهور مرة أخرى فى الجو النفسى الوجدانى الذى أخرج منه بسبب الاستراحة .

ويتميز المسرح بأنه فن حى ينال الممثل مكافأته المعنوية فور إبداعه أمام جمهوره مباشرة ويتمتع المشاهد بحيوية ونبض أحداث العرض أمامه . فيرى حبات عرق الممثلين ويسمع أنفاسهم ، ويعيش لحظة معاناتهم ويتنفس من نفس هوائهم وأحيانا يتم التلاحم بين جمهور العرض والممثلين كما فى المسرح الملحمى وفنون (الأراجوز) وخيال الظل حيث بتلك الفنون جوهر ا لعرض المسرحى من (إلقاء ـ تمثيل ـ جمهور) ولكن ببساطة وتلقائية ريفية .

وهناك الاتصال والترابط الوجدانى بين المشاهدين والعرض المسرحى ، فالمشاهد يبكى ويتوتر أو يضحك ويحزن مع العرض بواسطة العاطفة وفى نفس الوقت يدرك أن الذى يتم أمامه مجرد تمثيل منفصل عنه بواسطة مخيلته ، أى لا يسقط الحاجز النفسى بين الجمهور والعرض . . . كما يدعى أصحاب نظرية الذوبان العاطفى مثل (باش ، ليس ،

فولكت) ـ فى حين أن الفيلم السينمائى شريط معبأ فى علب أو منقول على أشرطة فيديو . أى فن (معلب) أما المسرح فهو فن (حى) .

ويقارن الناقد السينمائى الالمانى رودولف أرنهايم فى كتابة (الفيلم فنا) بين المسرح والسينما (الفيلم مثل المسرح يمدنا بوهم جزئى ، وهو إلى حد معين يعطى انطباع الحياة الواقعية ، وهذا العنصر أقوى من الفيلم لأنه على النقيض من المسرح يستطيع بالفعل أن يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى ، أى أنها حياة غير مزيفة ومن ناحية أخرى فإنه يأخذ من الطبيعة صورا لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الاطلاق . لكن الفيلم يفقد عمق الابعاد الثلاثة وتحده أطراف الشاشة بشدة ، لذلك يجمع بين التجرد من الواقعية وتجسيد مشاهد لأحداث الحياة فى الوقت نفسه) .

٣ ـ الروايـة :

يذكر توماس مان ـ Thomas. Mann ـ أن الرواية نبتت من أرض الملحمة . وهى تبدأ عادة ـ أى الرواية ـ حيث تنتهى الملحمة . وترجع أصول القصة إلى أسس الملاحم . لأن الرواية تبدأ بطابع دينى أو كهنوتى ويحدث تطويرها فتصبح واقعية محلية وتدريجيا يدخل فيها عنصر التسلية برؤيا شخصية .

فقد وجد فى عصر الأسرة السادسة بمصر نصوص منثورة مثل مغامرات (سنوحى) وعثر على رواية الملاح المنكوب وقصة الفلاح الفصيح وغيرها مثل حكاية الشقيقين وأمكن بواسـطة تلك القصص والحكـايات معـرفة الكثير عن الحضارة المصرية القديمة بالمقارنة للأنـاشيد والطقوس الوثنية . ويضيف توماس مان (عندما انفصلت الرواية النثرية عن الملحمة سلك فن السرد سبيلا التطور نحو النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية راقية) .

معتبرا أن أصول القصة ترجع إلى الملاحم كما كانت عند المصريين القدماء والهنود والأدب الفارسى القديم ثم اليونانى والرومانى وصولا للعصر الحديث .

ويضيف د. مصرى حنورة فى مؤلفه الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية : ونلاحظ أن توماس مان ـ وهو أحد الاقطاب فى مجال كتابة الرواية فى عصرنا هذا ـ يعلن بكل تحمس أن الروايةليست فقط أحد أشكال الفن . ولكنه يرى أنها الميراث الباقى للفن فى هذا العصر ، وأنها الشكل الذى ورث الخصائص الفنية الأساسية عن الملحمة لكى يستغلها على نحو واع من الانتاج الذى يأخذ الشكل الروائى فى عصرنا هذا .

فالرواية توجه رسالة وجدانية من الفنان معبرا عن ذاتيته (الأنا) إلى الآخرين من أجـل اتصـال بين مرسل الرسالة والمرسل إليه فتقوم الرواية بإيصال المعنى وتجاوز التوتر

النفسى الذى يعانى منه الفنان وتعيد له اتزانه النفسى وثقته بنفسه وتربط بين الطرفين فى وحدة نفسية متجانسة وعندما يتم ذلك بمستوى فنى راقٍ تتحقق حاله (النحن) .

— **أهمية اللغـة :**

يذكر (فوستر) سبعة أركان للرواية كجنس أدبى كالتالى (الحكاية ـ الشخصيات ـ الحبكة الروائية ـ الاغراق فى الخيال ـ الشفافية ـ الإطار ـ النموذج والايقاع) .

وذلك مع عدم إغفال أهم ركن وهو (الوسيط) الناقل لرؤيا الكاتب لمن حوله أو بمعنى آخر (اللغة) .

حيث يؤكد (جوزيف كونراد) ـ أن اللغة ليست وعاء لنقل المادة الفكرية للرواية فقط بل لها وظيفة أخرى . ألا وهى تحريك الإحساس الوجدانى البشرى حتى يتحقق الهدف من فن الرواية .

وبالطبع لغة الروائى المستخدمة فى الرواية تختلف عن لغة المسرحية ؛ ففى الرواية نجـدهـا سردية بشكـل رئيسى وبعيدة عن مباشرة لغة التقرير وتبعد عن اطار التسجيل التاريخى للمؤرخين . أما لغة المسرحية فهى حوارية تسرد بضمير المتكلم والأحداث فيها توصف أكثر مما ترى . . فلغة الرواية أقرب إلى لغة الشعر .

يؤكـد ذلـك د. مصـطفى سويف . إذ يرى أن استخدام الشاعر للغة هو مظهر لوظيفتها الأصلية بتمامها . فهى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو (الفن) . . وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى .

ويضيف د. نبيل راغب فى مؤلفه (دليل الناقد الأدبى) : ولأن الرواية لم تكن تخضع لمواصفات التمثيل المسرحى أمام الجمهور أو حتى القراءة الشفوية التى نجدها فى الشعر . لذلك استطاعت أن تتفادى القيود المفروضة على كل من المسرح والشعر .

فالـرواية الأدبية يملك قارئها من حرية التخيل واستحضار الصور الذهنية برؤياه الذاتية بما يناسب قدراته النفسية وطبقا لمخزونه الثقافى والمعرفى . . فى حالة لها صفة الملكية الشخصية والانفراد والوحدة والاختلاء بينه وبين أحداثها . . . وأيضا لديه حرية ممارسة القراءة فى المكان والزمان الذى يروق له بعكس المسرح والسينما حين يرتبط مشاهديها بثبات المكان وزمان العرض وعلانيته والاحتشاد الجماهيرى الكبير .

ويؤكد كونراد ـ على خصوصية لغة الرواية وذاتيتها بالنسبة لمؤلفها ـ (هى نداء من

مزاج معين إلى جميع الأمزجة الأخرى التى لا حصر لها . ولكى يكون هذا النداء مؤثرا يجب أن يكون انطباعيا ينقل عن طريق الحواس) .

فالـرواية تتفق مع الفيلم بوجـود الحبكـة الدرامية الروائية والشخصيات الرئيسية المحورية والثانوية التى تتفاعل فى صراع دائم وصولا إلى نهاية الفيلم . وهناك عامل الخيال فى الرواية والسينما بجانب شاعرية الايقاع أو عنفه .

وتملك السينما لغة خاصة بها حرفية تنقل رسالتها الى المشاهدين بخلاف لغة الرواية المطبوعة كنص أدبى على الورق . . .

ونفس الـرواية إذا حولت إلى فيلم سينـمائى فإن الصـورة والأحاسيس والعلاقات والاسقاطات والرموز الأدبية تتحرك داخل إطار المكان وخلال الزمان بالشريط الفيلمى . طبقا للسيناريو والحوار المكتوب والمنفذ بواسطة فريق الفيلم والممثلين من خلال رؤية قيادة المخرج .

فالمتذوق السينمائى يرى ويسمع الرواية السينمائية من وجهة نظر الفريق المشار إليه آنفا . وأنه لو قرأها كنص أدبى فى لغتها الأصلية لعاش وتعايش معها برؤياه بواسطة حاسة البصر وخياله الخاص ـ فى إطار أسلوب كاتبها اللغوى .

— **بين النص المكتوب والمنطوق :**

يوضح الفرق بين الحالتين علماء الأدب المنطوق والمكتوب فى دراستهم اللسانية النقدية .

— فاللغة المكتوبة فى العادة تتكون من رموز مرئية منفذة بأشكال ظاهرة ومتباينة تنتقل بواسطة أشعة ضوئية منعكسة عنها . إلى شبكية العين البشرية حيث يتأثر بها نوعان رئيسيان من الخلايا الحساسة تعرف بالعصوية وهى تعمل بشكل أفضل فى درجات الإضاءة المنخفضـة ـ والأخـرى المخروطية وتعمل أساسا فى الضوء الساطع وتفيد فى الرؤية الحادة المـركـزة وتميز الألـوان وخـلايا الشبكية متصلة بمنطقة البصر فى المخ بواسطة الأعصاب البصرية التى تنقل الصورة المطبوعة على الشبكية إلى المخ على هيئة إشارات كهربائية وهناك يتم ترجمة الصورة المرئية فيحسها مركز الإبصار الموجود بالمخ وهى معدولة وفى شكل متزن .

أمـا اللغـة المنطوقة المسموعة تتكون من موجات صوتية هوائية يتعامل معها جهاز (فيزيولوجى) للإرسال عن طريق جهاز النطق فى الأسنان وجهاز السمع لديه ، ولدى الآخـرين ، حيث تصـل الأمواج الصوتية متذبذبة عبر الهواء وغير مرئية إلى طبلة الأذن

الـوسـطى مرورا بالأذن الخارجية فتنقلها الطبلة عبر عظيمات الأذن الماسة لها إلى الأذن الداخلية فتحولها القوقعة إلى إشارات كهربائية يحملها العصب السمعى إلى المخ .

وندرك بسهولة الاختلاف بين جهاز يتعامل مع المكتوب وارتباطه بعلم البصريات والضوء والطباعة . وآخر يتعامل مع المنطوق المسموع وعلاقته بعلم الصوتيات واللسانيات وفى النهاية الاثنان يهدفان لنقل المعرفة والأحاسيس والتأثير الوجدانى .

— والنص المكتوب يتم إعداده والتخطيط له مسبقاً بواسطة الفكر المنظم للكاتب قبل ارساله للمتلقى مكتوبا مطبوعا مرئيا فقط . وبذلك لا يمكن تعديله أو مراعاة ملل القارىء للمادة الأدبية بالكتاب بعد نشره .

— أما النص المنطوق المسموع فهو وليد اللحظة ومتوائم ومتفاعل مع سياق المناسبة ومدى استجابة الحاضرين وتفاعلهم مع ما يلقيه عليهم شفاهة .

وفى الواقع أننا نجد حالات اتصال وتداخل بينهما . عندما يلقى خطاب مكتوب بصوت عالٍ أمام جمع من الحاضرين ، ويعلق على ما جاء فيه الحاضرون فى صورة مناقشة مفتوحة بعد استماعهم لما قيل . وربما وزع عليهم نسخا من نص هذا الخطاب ـ فكانوا يسمعون بأذانهم ويتابعون بأعينهم فى آن واحد .

والدراما الأدبية تجمع بين امكانيات النص الأدبى المنطوق والمكتوب لأنها معدة كنص مكتوب ، والهدف منه الإلقاء والتمثيل بواسطة الممثل المؤدى سواء بصوت عالٍ أو منخفض مستعينـا بوسـائـل مسمـوعـة ومـرئية (موسيقى ، مؤثـرات صوتية ، ديكـور ، أثاث ، إكسسـوار . . .) . حتى يحدث تأثيرا ما لدى المشاهدين والمستمعين . سواء بالمسرح أو السينما والتليفزيون وأيضا فى الدراما الاذاعية .

والممثل السينمائى أو المسرحى والتليفزيونى يستخدم أشياء مرادفة للحوار المنطوق مثـل (الإيماءة ، الإشارة ، تعبير ملامح الوجه) وذلك يدخل فى مفهوم (لغة الأجسام Body Languge) وأيضا (لغة الإشارة) Semiotics وتعرف باللسانيات ـ أو المميزات (الفوق اللغوية) Panalinguisitic ودائما ترافق الحوار المنطوق .

وهناك المميزات (الفوق صوتية) .Supraseg mental وهى ترافق النص المنطوق حتى تساعد فى إيصال المعنى المقصود للمتذوق مثل (النغمة ، النبر ، الوقف) ,Pause stress, intonation .

وتبدو براعة الممثل فى استخدامه لإطار المميزات الفوق لغوية والفوق صوتية لتصل

الشحنة التعبيرية بتكثيف درامى فنى عالى القوة والتأثير للآخرين - يساعده فى ذلك تدريبات وتعليمات المخرج وتوضيح تلك المميزات فى نص السيناريو النهائى المعد للتنفيذ - وأيضا مع خبرة الممثل الذاتية .

ويصف بعض النقاد مسرحيات توفيق الحكيم بأنها ذهنية للقراءة فقط كنص أدبى . ولا تمثل على خشبة المسرح - وأكد الحكيم هذا الرأى عن مسرحياته بقوله (مجرد أفكار تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز) . ودعم محمد مندور - ذلك الرأى أيضا . . مفضلا التعامل معها بالقراءة وخاصة الصامته - حتى يستثار الذهن ويشحذ الخيال للوصول لغوامض رمزيتها المغلقة - ولكن تعرض العديد من مسرحياته وتلاقى نجاحا نقديا كبيراً وجماهيريا محدوداً مثل (أهل الكهف) المؤلفة سنة ١٩٣٣ و (شهرزاد) سنة ١٩٣٤ وكان قبلها مسرحية (الضيف الثقيل) سنة ١٩١٨ وغيرها من المسرحيات الخفيفة الغنائية مثل (على بابا) ، (العريس) - ويتصل بالواقع بجانب رمزيته فى أعماله التالية (الأيدى الناعمة) سنة ١٩٥٤ ثم (الصفقة) سنة ١٩٥٦ . . . وغيرها .

وكتب المستشرق اليونانى (الكسندر بابا دوبولو) فى مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية (الصفقة) يقول (إن دور توفيق الحكيم فى تطوير النثر العربى لا يقل قيمة عن دور أحمد شوقى فى تطوير الشعر العربى . ويوضح ما يقصده من أجناس النثر التى تركها الحكيم . . وإلى الحكيم يرجع الفضل فى كتابه أول مسرحية نثرية حقيقية فى الأدب العربى) [1] .

ودائما الشخصيات المتحاورة المتكلمة لا تعيد للنص الأدبى المكتوب حيويته وحياته فقط . ولكن تضفى عليه ألوانا خاصة نابعة من ذاتية وخصوصية المؤدى الممثل فى إبداعه وتقمصه للشخصية المتحاورة فى تعايش وذوبان وجدانى معها . . فى إطار فنى يمزج بين الرؤيا الدرامية المكتوبة وإبداعه النفسى اللحظى الإنفعالى المتدفق . . . فى مفارقة بين النص المقروء والمشاهد سينمائيا أو مسرحيا .

— السيناريو والحوار :

السيناريو هو فيلم المستقبل مكتوب على الورق ، والقصة الأدبية تتحول للغة السينما

---

(1) Life and literatuse of. T. AL. Hakim, by N. K. Osnano F. in Rusrian, p — 29.
(فصول) المجلد الثامن ديسمبر ١٩٨٩ / العدد ٣ ، ٤ .

بواسطة كاتب السيناريو والحوار ، ولغة السيناريو تعبر بالصورة والصوت فى شكل توليفى يمكن تسجيله على شريط الفيلم .

وهناك السيناريو ذو الصبغة التسجيلية المباشرة . والآخر ذو الصبغة الذاتية الخيالية برؤيا جمالية مجردة فيأتى فيلما سرياليا أو تعبيريا أو تجريديا . . . وهكذا . . وأخيرا نجد السيناريو ذو الصبغة الروائية محاولا محاكاة الواقع أو مزجة بالخيال بدرجات متفاوته ـ وهو أهم أنواع السيناريو لأنه يجمع بين القواعد الأساسية لتأليف الدراما المسرحية والرواية الأدبية وأيضا طبيعة لغة السينما ويوجه إلى قاعدة عريضة من الناس . . وتحكمه قواعد صناعة السينما من حسابات المنصرف والعائد الربحى .

ودائما السيناريو ينمى الفكرة الأساسية للفيلم بثلاث مراحل ـ بكتابة ملخص الفكرة الرئيسية أولا ثم معالجتها بشكل أدبى لحد ما . وأخيرا يتم تحويل تلك المعالجة إلى شكل السيناريو . أى كتابتها فى هيئة صور أو لقطات متصلة مع تحديد مواصفاتها الفنية وتوضيح العنصر الصوتى المصاحب لها من حوار ومؤثرات صوتية . . إلخ . ويعرف بسيناريو التنفيذ وغالبا يعده المخرج أو كاتب للسيناريو والحوار محترف . . ويقوم المخرج بعملية تقطيع السيناريو إلى لقطات منفصلة بأن يعطى لكل مشهد رقما ويقسم المشهد إلى لقطات مرقمه يكتب أمامها تعليماته من حيث الحركة والحوار والموسيقى التصويرية والتعبيرية والمؤثرات الصوتية ـ الوقت (ليل ، نهار ، غروب) والحالة (تصوير داخلى أو خارجى) ثم ملاحظاته على الأزياء والملابس والديكور والإضاءة ومكان التصوير (موقع التصوير) ـ وحجم اللقطة (الكادر) ـ وأى ملاحظة أخرى ستنفذ أثناء التصوير . . حيث يقوم المصور بتصوير اللقطات بإشراف المخرج (حجم اللقطة وزاويتها) . طبقا لسجل تقطيع السيناريو للقطات مفصلة ويراعى عدم التسلسل العددى للقطات والمشاهد بل يراعى التسلسل المكانى لها (وذلك لخفض مصروفات الانتقال المتكررة ووقت استئجار الآلات والأماكن وتوفير وقت نجوم الفيلم) وتتوالى عمليات التصوير يوميا . ويعطى لكل لقطة رقمها عن طريق رجل (الكلاكيت) وحتى لو أعيد تصويرها تكتب إعادة للمرة الأولى أو الثانية . . بجانب البيانات الخاصة بالفيلم الأخرى . . ثم ترسل أشرطه الفيلم لمعمل التصوير يوميا لتحميضها ويسلم شريط الفيلم بعد ذلك على هيئة بكرة ملفوفة بدون صوت غالبا وغير متسلسل تسلسلا منطقيا وتعاد اللقطات غير الموفقة بالتحديد مسترشدا بأرقام تنفيذ التصوير التى سجلها رجل (الكلاكيت) على شريط الفيلم بالصورة والصوت ـ وتأتى أهمية عمل ذلك الرجل من ناحية عملية المونتاج ـ لأنه على لوحه الخشبى الأسود ذى المفصلة المتحركة يملء بالطباشير الأبيض البيانات الخاصة بالفيلم (اسم الفيلم والمخرج وتاريخ التصوير

وحالته (ليل ، نهار ، شروق ، غروب ـ وداخلى أم خارجى) ثم رقم المشهد ، واللقطة وأخيرا عدد مرات إعادة التصوير) .

ويوضع هذا اللوح أمام الكاميرا قبل تصوير كل لقطة بالفيلم ـ وتدار الكاميرا ويقرأ رجل الكلاكيت هذه البيانات بصوت عال وفى النهاية يضرب وجهى اللوح بصوت مسموع فى منطقة المفصلة المتحركة ـ وينسحب مسرعا من أمام عدسة الكاميرا لتصور الممثلين والمشهد الذى أمامها ـ وبعد تحميض شريط الفيلم يظهر قبل كل لقطة الرقم الخاص بها وجميع البيانات السابقة (صوت وصورة) وصوت ارتطام اللوح هو بداية صوت اللقطة الحقيقية ـ وبالطبع يسجل الصوت على شريط صوتى منفصل عن فيلم التصوير ولكنه متزامن معه وبتلك الطريقة . . .

يسترشد رجل المونتاج بعد ذلك بأرقام اللقطات ويمكن إعادة ترتيبها والمفاضلة بين اللقطات المتكررة . . وإعادة تصوير اللقطات غير الموفقة فقط بأخذ رقمها وإرساله للمخرج أو مساعديه .

وهناك الشكل المتوازى فى كتابه السيناريو والحوار والآخر المتقاطع والأول هو المستعمل فى مصر . . وهو يحاكى شكل الشريط الفيلمى السينمائى من حيث توازى الصورة مع صوتها . . وبذلك يبعد تدريجيا السيناريو عن الشكل الأدبى ويتحول إلى لغة السينما يصف ويحدد كل ما يمكن رؤيته أو سماعه .

— **الفرق بين السيناريو والتقطيع الفنى (الديكوباج) :**

فالسيناريو سرد للأحداث فى شكل صورة وحوار أى الحركة والحوار المصاحب لها ، أما طريقة تعامل الكاميرا مع المكان والزمان وما به من ديكور وإكسسوار وخلفياته طبيعية أو مصنعة . فتلك هى مهمة التقطيع الفنى . . مثل تحرك الكاميرا مع حركة الممثل أو اختيار الزاوية وشكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى ومن مشهد إلى آخر وتوجيه الممثلين وحجم اللقطة وزاويتها . . . إلخ .

فالسيناريو هو عام والديكوباج خاص برؤيا تجسيدية فعلية للمخرج من خلال حرفية الكاميرا ومن يقف وراءها . . حيث دائما السيناريو يوضح فيه وصف دقيق للأثاث والديكور والاضاءة والملابس والأزياء وتفاصيل الأحداث وملاحظات الحوار المنطوق . وأيضا حركة الممثلين والمؤثرات الصوتية . . . إلخ ـ ولكن هناك مخرجون ينفذون التقطيع الفنى فى مكان التصوير برؤيا ارتجالية بعد هضم واستيعاب كامل للسيناريو ـ وآخرون يدونون التقطيع قبل التصوير بدقة متناهية ويرتجل بعض التفاصيل أثناء التصوير الفعلى .

وهناك عدة مصادر لكتابة السيناريو ـ بالاستعانة بقصة قصيرة أو مسرحية أو رواية طويلة . وهناك قضايا وحوادث هامة حقيقية تذاع فى وسائل الاعلام المختلفة . . وأحيانا يلجأ كاتب السيناريو للاقتباس من فيلم سينمائى أو مسلسل اذاعى أو تليفزيونى ـ أو يأتى بفكـرة أو قضية أو مشكلة جديدة . . . وكثـيرا ما يتم ترجمـة إحـدى الروايات الأجنبية ومعالجتها بحيث تناسب البيئة المحلية وكثيرا ما يلجأ مؤلفو وكاتبو السيناريو لكتابة سيناريو سينمائى مؤلف خصيصا للسينما .

— بين القصة الأدبية والسيناريو والحوار السينمائى :

وفى حين يؤيد د. طه حسين السينما كجهاز تثقيفى وتعليمى وتربوى ـ نجده فى نفس الوقت يوجه لها اتهاما بإفساد الأعمال الأدبية . وفى الحقيقة برغم قيمة أعماله الأدبية الرائعة فإن إمكانية تحويلها إلى لغة السينما تعوقها مشاكل حرفية خاصة . إلا القليل منها الذى حول إلى الشاشة الكبيرة مثل أفلام (ظهور الإسلام) سنة ١٩٥١ والمأخوذ عن قصته باسم (الوعد الحق) ، (دعاء الكروان سنة ١٩٥٩) ، الحب الضائع سنة ١٩٧٠ وأخيرا (قاهر الظلام سنة ١٩٧٩) المأخوذ عن سيرته الذاتية (الأيام) .

فقد أدخل كاتب السيناريو والحوار الأديب (يوسف جوهر) تغيرا أساسيا على نهاية فيلم (دعاء الكروان) من إخراج بركات ـ فبدلا أن تأتى النهاية بإمكانية زواج (آمنه) من المهندس كما فى القصة الأصلية ـ ينتهى الفيلم بمقتل المهندس . وذلك أغضب د. طه حسين مؤلف الرواية قائلا (إن القتل أيسر عند رجال السينما من استمرار الحياة والحب) . وعلق على الفيلم الناقد والمؤرخ السينمائى جورج سادول (الفيلم ملىء بالميلودراما المفزعة ـ ومثل هذه الأشياء لا تحدث فى الحياة وبصفة خاصة فى حياة المجتمع الأقطاعى ومع ذلك فإن فيلم (دعاء الكروان) عمل له قيمته بالرغم من الإفراط فى الحوار والمبالغة فى وصف بدائية الفلاحين . ولكن الإعداد الجيد له ومضمونه الاجتماعى النقدى يجعلان منه عملا جيدا) .

وإدخـال التعـديل من جانب كاتب السيناريو والحوار على أحداث القصة الأدبية الأصلية تحكمـه عدة اعتبـارات ، فهنـاك عامل ثبات زمن العرض السينمائى فلابد من الحذف أو التركيز على بعض الأحداث ذات الرؤيا الدرامية . . وهكذا حتى تصبح الرواية صالحـة للسينـما ـ وهنـاك ضغـوط متـطلبـات الانتـاج السينـمائى . . والمناخ الاجتماعى والاقتصادى والسياسى المعاصر ، وأيضا حرفية تحويل العمل الأدبى المقروء بفردية إلى عمل معروض ومشاهد لقاعدة عريضة جماهيرية ـ ولا ننسى ملاحظات الجهات الرقابية . . .

فقيم المجتمع الأخلاقية والعادات والتقاليد والقيم الدينية الراسخة فى وجدان الجماهير نجدها متحولة إلى سلوك ونمط حياة عادى . . . فلا تستطيع السينما الإتيان بأحداث تخدش من قريب أو بعيد تلك القيم من جهة ، وأيضا لابد من إظهار امكانية انزال القصاص سواء الإلهى أو الجنائى القانونى بالجانى . . حتى يشعر المتذوق السينمائى بالاتزان النفسى ويذهب عنه توتره - ويصل إلى مرحلة الرضا أو التطهر المعنوى الرمزى . وحتى لا تتهم السينما وهى جهاز إعلامى وتربوى مؤثر بأنها تروج وتشجع حالات الانفلات أو الخروج على الشرعية الأخلاقية أو الأمنية . . موحية للمشاهد أن كل جريمة لها عقاب ما . قوى . . .

— د. طه حسين ونجيب محفوظ والسينما :

يؤكد د. البدراوى زهران فى مؤلفه [1] (أسلوب د. طه حسين) أن الجانب الشكلى فى الأسلوب عناصره هى الكلمة وما بها من بداية ووسط ونهاية ، ثم العبارة ويقصد بها الجملة غير المفيدة والجملة المفيدة وأخيرا النص بتمامه .

فيذكر (ويظن بعضهم أن التعبير اللغوى يتطلب من منشىء اللغة ثروة لفظية فحسب . وهذا وهم ، فهو يتطلب منه بالاضافة لها . قدرة فى التصرف فى التراكيب والعبارات لتلائم تعبيراته وطريقة أدائه . . .) .

ويستمر د. البدراوى فى تعليقاته مثل (الأسلوب هو الرجل) أو أساليب الرجال صور لشخصياتهم - أو كما ذكر (بيير جيرو) : (الأسلوب هو الإنسان عينه) . ومعنى ذلك أن أسلوب د. طه حسين من ناحية التحليل الشكلى يعطى بنيات لغوية وخصائص تركيبية لا يشترك معه فيها غيره وينسحب ذلك الرأى على أساليب الأدباء والشعراء باختلاف النظامين ومقدرتهم على التصرف .

ومن المعروف أن الالفاظ فى اللغة غير الالفاظ فى الكلام ، فعالم اللغة (أوتويسبرسن) [2] يؤكد أن للفظة فى اللغة ليست متساوية تماما للفظية نفسها فى الكلام . . ويقول أن اللفظة فى اللغة شبيهة بالعملة فى المصرف - وأما اللفظة فى الكلام فهى عملة نشيطة لها قوة شرائية واقعية .

---

(١) د. البدراوى زهران - أسلوب د. طه حسين - دار المعارف عام ١٩٨٨ ص ٢١ .

(٢) أوتويسبرسن - اللغة بين الفرد والمجتمع ص ١٩ .

ونلاحظ اختفاء ذاتية د. طه حسين خلف عناصر أسلوبه الحامل لملامح شخصيته . وندرك ألفاظه الآتية من مخزونه الشخصي الخافية لمافى نفسه من أشياء . والمشكلة لصور محددة تحمل سماته الشخصية . فندرك أهمية الجانب الصوتى فى أسلوبه . . فنراه فى رواية الأيام يقـول . (فكـان حاضرا . كالغـائب ، ويقـظا كالنـائم ، ولم ينتـظر أن نصـلى العصر . .) . وقوله (. . ثم مرت الأعوام واختلفت على الشيخ وعلى الفتى خطوب أى خطوب ، وتعاقبت أحداث فى مصر أى أحداث وجلس الفتى ذات مساء إلى صديق له كريم . وقد جاوز سن الشباب والكهولة وأخذ فى ذكر الصبا وأيام الطلب . . .) .

ونلاحظ وظيفة المحسنات البديعية . . ومالها من وظيفة دلالية تأتى بجرس صوتى يترك فى الأذن صدى منغما نتيجة لذوق نحوى واضح . . مما يضطر كاتب السيناريو والحوار إلى إجراء اختصار كبير للسياق اللغوى والوصفى والأدبى حتى تأتى القصة ملائمة للغة السينما .

وهناك أيضا ظاهرة البناء للمجهول فى أسلوب د. طه حسين . . وهى دائما متلازمة لأسلوبه ومحببة إليه . . مشيرة بذلك لذاتيته . وربما يكون ذلك مردودة لحالة كف البصر لديه منذ الصغر . وماتبعها من ذكريات بعيدة مرئية وصلت إلى وجدانه ومستودع ذاكرته عن طريق شبكية عينيه فى الـزمن البعيد . . ثم بعـد ذلـك يعـاود استقبـال المعلومـات والمـدركـات عن طريق حواسه جميعها ماعدا المرئى الذى كان يصل عن طريق العصب البصرى للشبكية وما تنقله من صور متشكلة للأشياء ومجسمة بواسطة العينين . إلى مراكز الإحساس والادراك بعقله .

فبعد كف بصره حدث اختلاف لأسلوب وشكل ورود المستقبلات إليه بغلق طريق المبصرات . . ونشاط الحواس الأخرى وأهمها السمع والصوتيات لتشغل فراغ البصر . . . فيقـول فى رواية الأيام (. . فإذا ملئت الأكواب وأديرت فيها الملاعق الصغار فسمع لها صوت منسجم لا يخلو من جمال حسن الموقع فى الأذن . .) .

ونـلاحظ تعمد د . طه حسين أسلوب البناء للمجهول . . وكان يمكن أن يأتى بأسلوب مبنى للمعلوم ولاسيما أنه يعلم أن الذى ملأ الأكواب وأدار الملاعق هم رفاقه ، وكما ذكرنا من قبل ، ظهر على سطح اهتمامه الحسى الصوتيات كإحساس قوى مدرك لديه عمليا . . وذلك المبنى للمجهول مرادف نظرى نفسى لاختفاء حاسة المبصرات لديه . . ففى أغلب الحالات التى يعرف فيها الفاعل يلجأ فى أسلوبه لبناء الفعل للمجهول ـ فنراه يتحدث عن نفسه وزميل له (. . وأخذت لهما تذكرتان ثم دفعتا اليهما . ثم وضعا فى عربه مزدحمه من عربات الدرجة الثالثة . . .) ـ عن رواية الأيام .

ويؤكد (ماكس جاكوب Max Jacob) أن جوهر الإنسان كامن فى لغته وحساسيته .

وندرك ظاهرة (التراكيب المتراصة أو الجمل المتوازية) لدى د. طه حسين . وهى لغة الحديث عند المثقفين - فالجمل من حيث البناء تبدو مستقلة ولكنها من حيث الدلالة مرتبطة فقد رتبت فى النطق على موجب ترتيبها فى الفكر وجاء النص على الرغم من طوله وتعدد جمله معبرا عن موقف واحد . وقام الربط السياقى بدوره فيه - بالاضافة لما أدته الأدوات المختلفة من وظائف [1] - ولديه أيضا الجمل المركبة الممتدة المتداخلة المعبرة عن فكرة واحدة فقط . .

ويضيف د. المهدى : بأن نظرية تجديد الأسلوب تتنزل منزلة لوحة الاسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان . ما ظهر منها فى الخطاب وما بطن ، ما صرح به وما ضمن ، وأن الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة الصور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب . بل الوجودية مطلقة . ومن مستلزمات هذا التعريف الأنثولوجى يصبح الأسلوب خاصية طبيعية يوهب الإنسان إياها . ويكون أسلوبه نغم شخصيته) [2] .

وعند معالجة النص الأدبى الأصلى لأعمال د. طه حسين بقصد تحويلها للغة السينما المسموعة والمرئية والمحددة بزمن العرض السينمائى الثابت من خلال السيناريو والحوار يلجأ كاتب السيناريو والحوار لادخال العديد من التعديلات الجوهرية على النص الأصلى - حتى يتواءم مع بعض خصائص أسلوبه الأدبى والبلاغى وخاصة ظاهرة البناء للمجهول وأيضا التراكيب المتراصة والجمل المتوازية والمركبة والمحسنات البديعية - حتى تنبض المشاهد واللقطات بالحيوية والحركة الواقعية السلسة . .

ظهر ذلك فى (دعاء الكروان) سنة ١٩٥٩ - وما أدخله الكاتب (يوسف جوهر) على سيناريو الفيلم وخاصة نهايته . .

● وتتلقف السينما أعمال الأديب نجيب محفوظ (الحاصل على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨) المصورة والمعبرة عن واقع المجتمع المصرى بخصوصية تحمل سمات مرايا الكاتب العاكسة لهذا الواقع ورؤياه الذاتية الملتصقة والذائبة داخل وجدان شخصياته

---

(١) د. البدراوى زهران - أسلوب د. طه حسين ص ١٠٢ .

(٢) د. المهدى - الأسلوبية - واقتباساته من الشايب .

الضاغطة بقوة على من حولها فى تأريخ اجتماعى وسياسى متداخل مع إنسان المدينة وخاصة القاهرة العتيقة والحديثة برؤيا تعبيرية فلسفية ممتدة لأكثر من نصف قرن .

ويؤكد (د. روبن أوستيل) الأستاذ بجامعة أكسفورد فى كتابه (عالم نجيب محفوظ ووصف القاهرة) [1] ـ حيث يذكر (أن قصة بين القصرين تنصب كاتبها بحق كاتبا للطبقة الشعبية بكل ما فيها من عادات وتقاليد أصيله وهى تظهر الشخصية المصرية فى أوقات المحن والأزمات وتوضح مدى الترابط بين سكان الحارة والشارع الواحد) .

ويذكر د. فيليب ستيوارت أستاذ العلوم الإنسانية بجامعة أكسفورد (بأن كتابات نجيب محفوظ تمتاز بالأمانة العلمية . فهو صادق مع نفسه فى عرض المشاكل بلا زيف أو رتوش وتشعر بذلك من خلال الأحداث الجارية ويمتاز أسلوبه بالسهولة وفى نفس الوقت له عذوبته . . .) .

فدائما لا يوجد خلاف بين رجال السينما وبينه عندما تتحول أعماله للشاشة الكبيرة أو الصغيرة حيث صدقة الشديد فى أعماله الفنية من السهل ترجمته للغة السينما فأول رواية تحولت للسينما نشرت سنة ١٩٤٥ (مغامرات عنتر وعبلة) وعرضت فى نهاية سنة ١٩٤٨ . من إخـراج صلاح أبـو سيف ـ وأخرج له أيضا (الفتوة سنة ١٩٥٧) (القاهرة ٣٠) ، (بداية ونهاية سنة ١٩٦٠) ـ ثم يخرج له حسن الإمام (زقاق المدق سنة ١٩٦٣) و (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) .

ويتوالى تحويل رواياته إلى السينما فنشاهد (خان الخليلى سنة ١٩٦٦) إخراج عاطف سالم ثم (ميرامار) اخراج كمال الشيخ وفيلم (الكرنك) ثم (أهل القمة ، الجوع) من اخراج على بدرخان ـ وفيلم (الحب فوق هضبة الأهرام ، قلب الليل سنة ١٩٨٩) لعاطف الطيب . . وأخيرا (ليل وخونة سنة ٨٩) إخراج أشرف فهمى .

فإذا رجعنا إلى رأى جورج سادول فى فيلم دعاء الكروان سنة ١٩٥٩ تأليف د. طه حســين واستغـرابـه من القتـل والعنف ولأن أحـداثـه تتم فى جنـوب مصر فى منتصف العشرينات ـ فله كثير من العذر لأنه يجهل ذلك المناخ الاجتماعى والنفسى فى ذلك الزمان وما به من قسوة وعادات وتقاليد محفورة داخل وجدان أبنائها . . .

فى حين نجد نجيب محفوظ راصدا ومؤلفا للحياة الشعبية بمدينة القاهرة القديمة

(1) The World of Naguib Mahfouz. The rcribe of Cairo. London — 1989.

والحديثة ورؤيته للشخصيات والأحداث تأتى متواكبة مع إنسان المدينة المزدحمة الصاخبة بصفة دائمة . . فنراه يأتى بنماذج بشرية برواياته مريضة ومستذئبة دائما ضد المجتمع وضعفائه . . مستخدما أسلوب الصدمة والاستفزاز لدى القراء والمشاهدين محولا تلك النماذج الإنسانية البشعة إلى علامات إنذار حمراء لكافة المجتمع آتيا بها من الواقع المعاصر المعاش متداخلة مع مكانها وخلال زمانها ـ مكونة دائما لوحة بانورامية متحركة لهؤلاء الناس الأشرار . منبها المشاهدين والقراء أن الخير والفساد والشر موجدين مادامت هناك حياة مستمرة .

فنجده دائما يجلس على مقهاه المفضل . وتأتى له شخوصه وشخصياته حقيقية وشبه حقيقية فالمقهى استحال لعالم متحرك زمانى ومكانى أمام نجيب محفوظ ـ يرى ويسمع ويرصد بشعوره الواقعى تارة ويسافر لحظة ما إلى لا شعوره تارة أخرى . . وهكذا يقفز بين الحالتين مازجا بين الواقعية الإنسانية والخيال الحالم . . مستحضرا شخصيات منحوته على جدران حوارى مدينة القاهرة القديمة والحديثة وأخرى متجذرة على أرض أسطورية خالية . . . وثالثة تهرول بين المارة على أرصفة المدينة المزدحمة أو تعيش داخل البنايات العملاقة العصرية . . . ولكنها جميعا تشرب من مياه المدينة وتتنفس هواءها . .

وكان فى الصيف فقط يجلس توفيق الحكيم على مقهى بشاطىء الاسكندرية يرى ويفكر ويناقش القضايا الأدبية . أيضا .

أما نجيب محفوظ فيسير فى الحوارى والأزقة والشوارع وعندما يتعب يجلس على كرسيه بالمقهى والناس قادمون وذاهبون وجالسون ومتشاجرون ومتسامرون وأحيانا متواعدون وأيضا متخاونون ومتآمرون . . فأعماله ترتوى من نهر الواقع الجارى للحارة والشارع القاهرى . بعكس الآخرين المتحولين لجزر طافية منعزلة عن تيار نهر الحياة الرئيسى ، وعن مستجدات الإنسان يمارسو الأدب فى استرخاء نفسى ويرصدون من بعيد فتجىء رؤياهم ضبابية الملامح باهته الألوان متيبسة الأوصال .

فأعمال نجيب محفوظ الروائية تنبت فى أرض الحارة والشارع المصرى الشعبى وتجنى على الشاشة الكبيرة الجماهيرية مباشرة ـ وجلوسه على المقاهى مرتبط بإبداعه الفنى القصصى فنراه كان يجلس على مقهى (عرابى) بميدان الجيش بجوار العباسية الشرقية ثم (قشتمر) بجوار مسجد الظاهر بيبرس بالظاهر ـ ثم (ريش) بشارع سليمان باشا ـ ثم (على بابا) بميدان التحرير صباحا ، ومساء فى نهاية الأسبوع بكازينو قصر النيل على النيل .

وفى جميع مراحله الفنية دائما لديه الذاكرة (الكومبيوترية) المختزنة لأبسط وأدق التفاصيل بالنسبة لشخوصه المتحركة داخل المكان وخلال الزمان . . برؤيا تشكيلية

وسينمائية فى إطار أدبى راق يتيح للحوار حرية التحاور بدون الاغراق فى سرد التفاصيل فهو دائما يقدم ويعرف القارىء بمحيط عالمه فى سلاسة أدبية وعين سينمائية تعطى لقطة عامة ثم أخرى مقربة . . فينقل القارىء إلى عالم شخصياته كأنه يجالسها وتجالسه فى تآلف حسى . . يرى حبات عرقها ويسمع أنفاسها ويشعر بخشونة ملابسها ولون بشرتها . وملمس شعرها . . وبذلك يطلعنا على عالمها الداخلى . وقد ذكر أكثر من مرة أنه استفاد من علاقته بالمخرج صلاح أبو سيف برؤياه السينمائية فى كتاباته الأدبية .

فنراه يصف الفرن فى (زقاق المدق) بقلمه السينمائى . . فيقول ـ تقع الفرن فيما يلى قهوه كرشه ، لصق بيت الست سنية عفيفى ، بناء مربع على وجه التقريب غير منتظم الاضلاع ، تحتل الفرن جانبه الأيسر ، وتشغل الرفوف جدرانه . وتقوم مصطبه فيما بين الفرن والمدخل ينام عليها صاحب الدار : المعلمة حسنية وزوجها جعدة وتكاد الظلمة تطبق على المكان ليل نهار لولا الضوء المنبعث من فوهه الفرن . وفى الجدار المواجه للمدخل يرى باب خشبى قصير يفتح على خرابه ، تسطع فيها رائحة تراب وقذارة . إذ ليس بها إلا كوة فى الجدار المواجه للمدخل تطل على فناء بيت قديم . وعلى بعد ذراع من الكوة وعلى رف ممتد ، مصباح يشتعل . يلقى على المكان ضوءا خفيفا يفضح أرضه المتربة المغطاة بأنواع لا يحصيها العد من القاذورات المتنوعة كأنها مزبلة . . .

ويستمر نجيب محفوظ فى وصف المكان بدقته المتناهية وما به من شخوص فنراه يقدم لنا (زيطه) صانع العاهات للشحاذين ـ وعلى الأرض تحت الكوة مباشرة . كان يوجد شىء مكوم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولونا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق على رغم كل شىء فى لقب انسان ؟ ذلك هو زيطه مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانه وحسبه أن يرى مرة واحدة كيلا ينسى بعد ذلك أبدا ـ لبساطته المتناهية . فهو جسد نحيل أسود وجلباب أسود ، سواد فوقه سواد ، لولا فرجان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان . ولم يكن زيطه على ذلك زنجيا . بل مصرى أسمر اللون فى الأصل . ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء . كذلك جلبابه لم يكن فى البدء أسود . ولكن السواد مصير كل شىء فى هذه الخرابة . . . ويسترسل نجيب محفوظ فى وصفه للمكان وتقديم شخوصه موضحا حرارة المكان ومساحته وشكله الخارجى والداخلى والإضاءة ومستوى النظافة والقذارة ورائحة هوائه . . حتى إذا فرغ من تقديم المكان دلف إلى شخوصه وكما رأيناه لم ينس البشرة والملابس وحتى ملمس الجلد وأهميته بالنسبة للآخرين . . .

وندرك تحرك رؤيا المؤلف فى لقطات منفصلة داخل المشهد الواحد بحس سينمائى

وتشكيلي أيضا فى وصفه لزقاق المدق ليلا - (ساد الظلام الزقاق إلا مايبعث من مصابيح القهوة فيرسم على رقعة من الأرض مربعا من نور تنكسر بعض أضلاعه على جدار الوكالة . ومضت الأنوار الباهته وراء خصاص نوافذ البيتين تنطفىء واحدا فى أثر واحد . . وأكب سمار القهوة على الدومينو والكومى ، إلا الشيخ درويش فقد أغرق فى ذهوله . وعم كامل مال رأسه على ثدييه وراح فى سبات . وظل سنقر على نشاطه يحمل الطلبات ويرمى بالماركات فى الصندوق ، والمعلم (كرشه) يتابعه بعينين ثقيلتين وهو يستشعر فى خمول ذوبان الفص فى جوفه ويستنيم إلى سلطنة لذيذة . . وتقدمت جحافل الليل . . فغادر السيد رضوان الحسينى القهوة إلى بيته . . وتبعه بعد قليل الدكتور بوش إلى شقته فى الدور الأول من البيت الثانى . . .) .

ونراه يذكر حوارا وأصواتا تقتحم المشهد الثابت المعد لحركة شخوصه وشخصياته فيقول (سكنت حياة النهار وسرى دبيب حياة المساء ، همسة هنا وهمهمة هناك : يارب يا معين يارزاق يا كريم . حسن الختام يارب . كل شىء بأمره . مساء الخير ياجماعة . . تفضلوا جاء وقت السمر . اصحى ياعم كامل وأغلق الدكان . غير ياسنقر ماء الجوزة . أطفىء الفرن ياجعدة . الفص كبس على قلبى . إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا . . .) ونلاحظ عدم معرفة صاحب الحوار مجرد أصوات تمهد وتهيىء القارىء أو إذا شئنا المشاهد والمتخيل للرواية فى خياله الخاص . . برؤيا سينمائية .

ونترك (زقاق المدق) إلى (بين القصرين) فنراه يصف حجرة أمينة فى الظلام وتأثير المصباح الكيروسينى على موجودات المكان برؤيا تشكيلية سينمائية راقية لأن المكان لديه أهمية كبيرة فى أعماله . . (وجلست فى الفراش بلا تردد لتتغلب على اغراء النوم الدافىء وبسملت ثم انزلقت من تحت الغطاء إلى أرض الحجرة . ومضت تتلمس الطريق على هدى عمود السرير وضلفة الشباك حتى بلغت الباب ففتحته فانساب إلى الداخل شعاع خافت ينبعث من مصباح قائم على الكونصول فى الصالة . فدلفت منه وحملته وعادت به إلى الحجرة وهو يعكس على السقف من فوهة زجاجته دائرة مهتزة من الضوء الشاحب تحف به حاشية من الظلام . ثم وضعته على خوان قائم بازاء الكنبة . وأضاء المصباح الحجرة فبدت برقعتها المربعة الواسعة وجدرانها العالية وسقفها بعمده الافقية المتوازية ، إلا أنها لاحت كريمة الأثاث ببساطها الشيرازى وفراشها الكبير ذى العمد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والكنبه الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان) .

وفى قصة (خمارة القط الأسود) نراه يركز على تفاصيل وتعبيرات وجه الغريب من

خلال لقطة مقربة (واقترب القط الأسود منه مستطلعا . انتظر أن يرمى له بشىء . ولما لم يشعر بوجوده مضى يتمسح بساقه . ولكنه ضرب الأرض بقدمه فتقهقر القط . متعجبا . . لهذه المعاملة التى لم يعامل بها من قبل وحول الرومى رأسه نحو الحجرة بوجهه الميت رمق الغريب مليا . ثم عاد ينظر إلى لا شىء . . وخرج الغريب عن جموده . حرك رأسه بعنف يمنة ويسرة عض على أسنانه . جعل يتحدث بصوت غير مسموع مع نفسه أو مع شخص فى مخيلته . تهدد وتوعد وهو يحرك قبضته . استقرت فى صحفة وجهه اقبح صورة للغضب . استفحل الصمت والخوف . . وسمع صوته لأول مرة . صوت غليظ كالخوار . تردد بقوة . . .) .

وفى رواية (ميرامار) يؤكد أن شخصية بطلة القصة أتت له عندما كان فى زيارة لأحد بيوت أصدقائه بالاسكندرية ورأى فتاة تقوم على خدمتهم وتتميز بذكاء وحضور ظاهر . . وظلت تلك الشخصية مختزنة فى وجدانه عدة سنوات حتى ظهرت فى الرواية باسم (زهرة) .

ونراه يصحبنا لزيارة خاطفة إلى حجرته ببنسيون (ميرامار) واصفا اياها بعينه السينمائية . . (لا تقل حجرتى فى شىء من الحجرات على البحر مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم ولتبق الكتب فى صندوق الامانة ـ مما قد أراجعه فيمكن وضعه فوق الترابيزة أو التسريحة . لا يعيبها شىء إلا جوها ـ نسيج فى مغيب دائم لأنها تطل على منور كبير يتسلق على جدرانه سلم الخدم حيث تهر القطط ويتناجى العاملون ـ وزرت الحجرات كلها . الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية . فى كل أقمت صيفا أو أكثر من زمن مضى . ورغم اختفاء المرايا القديمة والسجاجيد الفاخرة والقناديل المفضضة والفنايير البلورية فمازالت مسحة ارستقراطية باهتة تعلق بالجدران المورقة والأسقف العالية الموشاة بصور الملائكة . . .) .

ونراه يرسم سمات شخصياته برؤيا أدبية لها قرابة روحية بالفن التشكيلى والسينمائى ، وبذلك لا يجد مخرج الفيلم صعوبة فى تقريب رؤيته وخياله الفنى نحو الشخصية المؤدية للدور السينمائى على الشاشة البيضاء فيصف شخصية وسلوك عم كامل بائع البسبوسة وجاره الحلو الحلاق فى رواية زقاق المدق . (بيد أن دكانين ـ دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل وصالون الحلو على يساره ـ يظلان مفتوحين إلى ما بعد الغروب بقليل . . ومن عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه . . أو حقه على الأصح ـ يغط فى نومه والمذبة فى حجرة ، لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو داعبه عباس الحلو الحلاق . هو كتلة بشرية جسيمة ، ينحصر جلبابه عن ساقين كقربتين ، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة ، مركزها

على الكرسى ومحيطها فى الهواء ، ذو بطن كالبرميل ، وصدر يكاد يتكور ثدياه لا ترى له رقبة ، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم ، أخفى انتفاخ معالم قسماته . فلا تكاد ترى فى صفحته سمات ولا خطوطا ولا أنفا ولا عينين ، وقمة ذلك كله رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء حمرة . لا يزال يلهث ويشخر كأنه قطع شوطا عدوا . ولا ينتهى من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس . قالوا له مرات ستموت بغته وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك ، وراح يقول ذلك مع القائلين ، ولكن ماذا يضيره الموت وحياته نوم متصل . . . ؟) .

ويستمر فى رسم ملامح شخصياته ومحيطها المكانى المتحركة واالمتفاعلة فيه فيقول (اما صالون الحلو فدكان صغير يعد فى الزقاق أنيقا . . ذو مرآة ومقعد غير أدوات الفن . وصاحبه شاب متوسط القامة ميال للبدانة ، بيضاوى الوجه بارز العينين ، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته ، يرتدى بدلة ، ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات !) .

وهكذا ندرك قيمة المكان فى أعمال نجيب محفوظ واحتفائه به من خلال رصد أدق التفاصيل برؤيا سينمائية راقية وإحساس فنى تشكيلى يؤكد على درجة اللون والملمس والسطوح . وانعكاسات الاضاءة وحركتها مع تحرك مصدرها وتأثير ذلك دراميا وجماليا فى حالة تداخل بين قيم المكان الجمالية وتفاعل شخصياته معه من خلال ديمومة الزمان . . بلا فقد لقيمة لغة الحوار كوسيط فنى لنقل المعنى للقارىء والمتفاعل مع أعماله الروائية . . .

فقد طفا على سطح اهتمام المتذوقين اسم المؤلف بنفس نجومية المخرج وأبطال الفيلم - وأيضا كاتب السيناريو والحوار . فى رؤيا واعية لقيمة النص الأدبى الأصلى . ومحاولة تذوقه من قبل المشاهد بلغة السينما والذى ربما تذوقه من قبل بلغة الرواية الأدبية .

— **السينما وأبحاث علم النفس :**

ولج بعض المخرجين السينمائيين لعالم علم النفس والأفكار والأحلام والكوابيس والهواجس المرعبة فى رؤيا استكشافية لنوازع النفس البشرية - فتحولت هذه النوعية من الأفلام إلى أبحاث علمية لحالات مرضية داخل المجتمع .

فأخرج روبرت فينى بألمانيا فيلم (مقصورة الدكتور كاليجارى سنة ١٩١٩) وهو من أفلام الرعب وألقى هذا الفيلم رؤياه على السينما الألمانية والعالمية حتى جاء (أدولف هتلر) للحكم . . ونجح المخرج ومهندس الديكور فى إبهار المشاهدين بديكوراته المبتكرة الغريبة الخيالية ذات الأبعاد والإسقاطات النفسية وفوجىء المشاهدون أيضا بتقديم قصة داخل قصة بذلك الفيلم .

وتلته موجة جديدة من أفلام سميت بأفلام الشوارع . برؤيا انطلاقية داخل طبيعة الحياة اليومية للناس فنرى (بابست) يخرج فيلم (شارع لا يعرف المرح) سنة ١٩٢٥ برؤيا نفسية تحليلية لشخصيات فيلمه . ويستعين باثنين من تلاميذ سيجموند فرويد . فى إعداد فيلمه التالى (أسرار الروح سنة ١٩٢٦) وهما د. هانز ساكس ، د. كار إبراهام ـ عن قصة واقعية حقيقية لمريض نفسى عولج بواسطة التحليل النفسى وتم شفاؤه ـ وظهرت فى تلك الأفلام استخدامات الرموز ومشاهد الأحلام والماضى البعيد وذكريات الطفولة . . وعلاقة ذلك بالعلم المرضى للمريض . . وأيضا الانسان السليم . . برؤيا مركزة تحفر سماتها فى ذاكرة المشاهد وتستقر داخل عقله الباطن كأحلامه الذاتية .

وكما استفاد المخرج (ج. و. بابست) الألمانى من أبحاث سيجموند فرويد وتلاميذه فى التحليل النفسى ـ نلاحظ الروسى (ف. بودفكين) تأثر واستفاد بأبحاث العالم النفسى (بافلوف) . فيعرض علينا شخصيات نرى عمقها الداخلى مرتبطا بمحيطها المادى والرمزى . فتعاون مع بافلوف فى اخراج فيلم (ميكانيكا العقل سنة ١٩٢٦) موضحا بشكل علمى واع طبيعة الانعكاسات وردود الأفعال مازجا بين الشخصية وعالمها المكانى والزمانى فى التصاق تعبيرى صادم للمتذوق بواسطة شحنات عاطفية تبدو كخلجات داخلية تتحول سريعا لدوافع هادرة تحرك الشخصية . . فى رؤيا لها صفة الأسطورة مثل أفلام (الأم سنة ١٩٢٥) و (نهاية سانت بيتر سبرج سنة ١٩٢٧) و (عاصفة فوق آسيا سنة ١٩٢٨) إلى أن تمكن من إخراج فيلم ناطق (الهارب من الجيش سنة ١٩٣٣) .

ونلاحظ نجاح بابست فى التركيز على الشخصية الذاتية التى تحركها غرائزها وعواطفها نحو القتل أو الاغتصاب . . ونرى (بودوفكين) تناول شخصية الفرد كمخلوق اجتماعى ينمو ويتطور فى علاقة متوترة ومتطورة مع بيئته الطبيعية والاجتماعية وما عاشه من ذكريات وأفكار برؤيا شاعرية تعبيرية ، فالفرد هو بطله المحورى دائما ـ فى حين نجد مواطنه الروسى (سرجى أيزنشتاين) الشعب ومجموع الناس هو دائما بطله برؤيا لها صفة الملاحم الجماهيرية الثورية الصاخبة الصادمة بواسطة تكنيكه الخاص بالمونتاج وذلك واضح بفليمه (المدرعة بوتمكين سنة ١٩٢٥) ـ فنراه يبتكر نظرية (جاذبية الصدمة) فى المونتاج متأثرا بدراسته للغة اليابانية التى تشبه الهيروغليفية (المصرية القديمة) .

فنراه يظهر أحداث سلالم الأوديسا من خلال الربط الغريزى فى ذهن المتفرج بين مضمون لقطة وبين ما يراه فى القصة التالية . . وهو أول من اكتشف نسبيه الزمن الواقعى الفعلى وعلاقته بزمن العرض السينمائى نفسيا . . فلحظة السعادة تمر سريعا ولحظة الكآبة والظلم والألم يحسها المتألم دهرا ممتدا .

وبـذلـك تمكن آيزنشتـاين بالتلاعب بخامة الزمن بتوسيعه ومدة وتطويله وخاصة اللحـظات ذات الـرؤيا الـرئيسية الـدرامية . ويعتبر فيلم المدرعة بوتمكين مرجعا فنيا فى الإخـراج السينمائى والمونتاج بأنواعه . المتوازى ، الايقاعى النوعى ، واتجاهات الكاميرا وأخيرا أسلوب الصدمة .

ويأتى فيلمه (عشرة أيام هزت العالم) . فنراه يستخدم تكنيكا تطويل الوقت وخاصة مشهد فتح الجسور أمام اجتياج مظاهرات العمال فى مدينة سانت بيترسبرج برؤيا لها الإيقاع الصادم للمشاهد المتعاطف مع العمال الفقراء .

وحـاليا علم نفس النمـو والاجتماع وعلوم التربية النفسية ، وأبحاث علم النفس التحليلى وعلوم الجـريمـة والانحراف والإرهاب ـ وحوادث الواقع الاجتماعى والسياسى اليومية تمد المؤلفـين وكتاب القصة الأدبية بزخم هادر من دراما الحياة البشرية . . ويقوم الـروائى بعكس تلك الأنـماط والأحداث برؤياه العاكسة الفنية من خلال مراياه الذاتية وإطاره الفنى .

وتقوم السينما بحرفيتها بتشريح العوالم البشرية بمزج ما بداخلها مع سلوكها الحياتى داخل ديمومة الحياة بمنطق العصر وتعقيداته المعاصرة .

٤ ـ الموسـيقى :

ويؤكد د. ثروت عكاشة فى كتابه الزمن ونسيج النغم ـ على أهمية الموسيقى فى حياة الأغريق حيث (كان الأغريق يربطون بين (الجمال) و (الفضيلة) ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها شعب من الشعوب المتحضرة القديمة ـ وكانوا يسمونها (كالوثا أغاثياس) . أى اتحاد (الجميل) و (الفاضل) ، ويكشف لنا ترتيب شقى هذا اللفظ اليونانى عن صدارة (الجمال) ومكانته العليا . . وعلى هذا النحو بنى الأغريق أخلاقياتهم على أسس جمالية ووضعوا الفنون فى هذه المكانة السامية التى أثارت إعجاب جميع الناس بها وحركت فيهم الولع بممارستها) .

ونـرى كيف نجحت مسرحيات (أيسخـولـوس) فى نقـل المزاج المفعم بالإثـارة والشاعرية المتدفقة إلى النظارة من خلال استجابتهم الغريزية لما يسمعونه ويرونه عن طريق توحد الموسيقى بالشعر الغنائى والميلودية مع الكلمة المبتكرة فى آن واحد . . . ندرك ذلك فى مسرحيته (أجاممنون) لاشتمالها على عنصرى الغناء الكورالى والكلام السردى ممتزجين فى وحدة فنية قوية محققين بذلك شرطى التراجيديا الأغريقية القديمة ـ حيث لا يستطيع

المشاهد أن ينسى التأثير النفسى لمشهد نهاية (أجاممنون) وما تؤديه الموسيقى المصاحبة مع الشعر الغنائى وصولا لهذا التأثير الدرامى العميق .

وكان كاتبو الدراما فى أثينا بجانب مهمة التأليف المسرحى يدربون الممثلين والمغنين ويضعون الألحان الموسيقية ويخرجون العرض المسرحى أيضا - بل أحيانا يقومون بأداء أدوار فى المسرحية . . . وكان أغلب تلك المسرحيات غنائية تؤدى الموسيقى الدور الهام بها مثل (الضارعات) ، (أجاممنون) لأيسخولوس . الذى كان موسيقيا ومؤلفا لأغانى الكورس - لأن الموسيقى وحدها هى القادرة على الاستمرار فى التعبير عن الشعور المتدفق . عندما تعجز مشاعر الانسان عن التعبير بالكلمات تكون الموسيقى هى البديل والوسيط الحامل للمعانى الكبيرة .

ومنذ عصر الأغريق مرورا بالحضارة الرومانية ثم البزنطية ويأتى عصر الترتيل الجريجورى ثم إرهاصات عصر النهضة الأوربى - نجد الموسيقى لها الدور الفعال فى الحياة العامة والخاصة والدينية ، وأيضا السياسية داخل نسيج الحضارة الأوربية - مرورا بعصر الباروك فالقرن الثامن عشر الكلاسيكى - وأخيرا القرن التاسع عشر وظهور الموسيقات القومية وازدهارها فن الباليه والأوبرا والسيمفونية والأوركسترا . ثم مطلع القرن العشرين وتأثر الفن بالسياسة والحياة الاجتماعية وظهور مدارس الفن التشكيلى من كلاسيكية وتأثيرية وانطباعية وتعبيرية ثم تجريدية وتكعيبية ثم سريالية ، وفنون التصوير الحركى والخداع البصرى - وتأثر الموسيقى بها واندماجها معها فى رؤيا بها صفة وحدة الفنون ووسائل التعبير فى عصر تحطمت فيه الحواجز السياسية نسبيا بين الأمم وحدوث ثورة المواصلات والاتصالات العالمية وما لها من تأثير على حياة الأمم وتواصل الحضارات .

— السينما والموسيقى :

مثلما لعبت الموسيقى الاغريقية دورا هاما فى الدراما الأثينية وبعد ذلك فى المسرح الحديث - نجد الموسيقى السينمائية تقوم بدور رئيسى عضوى يكثف الشحنة النفسية لدى المشاهد ويصحب الجمهور لعوالم شخصيات الفيلم وأيضا تمهد لأحداث رئيسية من تحفز وترقب واستنفار أو خوف وتوجس وأحيانا للفرح والطمأنينة والاسترخاء أو الانطلاق والسعادة . . . الخ .

وفى فترة السينما الصامتة كانت توجد دائما فرقة موسيقية تعزف أثناء العرض - وأيضا فى فترات الاستراحة - جامعة بذلك بين الأداء المسرحى والسينما . وتدريجيا ظهرت شاشات جانبية يعرض عليها الحوار المصاحب للعرض مكتوبا . وفى عام سنة ١٩٢٧ نطقت السينما

وظهر أول فيلم ناطق (مغنى الجاز) ـ ووظفت المؤثرات الصوتية والموسيقى بعد أن كانت فى الفيلم الصامت ديكورا خارجيا للتسلية أصبحت فى السينما الناطقة كيانا عضويا فى المشهد واللقطة متفاعلة مع الحوار الناطق فى حركة الزمان وتجسيدا للرؤيا الدرامية وأيضا للواقع الجماعى المكانى .

وتوالى بعد ذلك ظهور الأفلام الموسيقية والغنائية ـ ففى عام سنة ١٩٣٤ ينجح (والت ديزنى) فى تلوين رسومه المتحركة التى كان قد وفق فى انتاجها سنة ١٩٢٩ وبتوالى السنين تظهر أفلام الرسوم المتحركة الملونة بعد عام ١٩٣٧ ـ وبعد ذلك تنتقل إلى الأفلام الروائية الطويلة .

فالموسيقى لها الدور النفسى الهام تجاه مشاهد الفيلم المتتابعة لأنها لا تكرر الأحداث بل تضيف معانى وشاعرية لها ـ فلها دور درامى فى تطوير الأحداث الرئيسية بالعمل الفنى . فهناك الجملة الحوارية المعبرة بالألفاظ . نجد أيضا الجملة الموسيقية التى تعبر أقوى وأصدق من الكلمات أو إيماءات الممثلين وتتنبأ وتهيىء بما سيحدث فى جمالية تجريدية . وكثيرا ما يصمت حوار الممثلين وتؤدى الموسيقى معنى الحوار متحولة لوسيط يحمل المعنى للمشاهدين بشاعرية مميزة .

والموسيقى بجانب دورها الدرامى وتكثيفها للمشاعر الانسانية . لها أيضا المصاحبة التصويرية والمؤثرات الصوتية المتزامنة مع الحدث المرئى .

٥ ـ التشكيلون والمسرح والسينما :

فعديد من المخرجين يضعون رسومات تخطيطية (كروكى) لمشاهدهم قبل تنفيذها بالتعاون مع مهندس الديكور والمناظر . . حتى يضمنوا البناء الفنى القوى والموحى للبعد الدرامى المقصود . . وكثير من المخرجين فنانون تشكيليون فنجد فى مصر (يوسف فرنسيس) . . وأيضا (شادى عبد السلام) ومن أشهر أفلامه الروائية (الفلاح الفصيح ـ المومياء) وله أفلام تسجيلية راقية مثل (آفاق ، جيوش الشمس ، كرسى الملك توت عنخ آمون ، رمسيس الثانى ـ الأهرامات وما قبلها . . .) .

ولا ننس الفنان (جورج ميلييس) رسام الكاريكاتير الفرنسى ـ واضع أول لمسات الإخراج السينمائى بمفهومه الحديث ـ بتوظيفه للقصة والسيناريو قائما بدور المخرج المؤلف واستخدام الحيل السينمائية والاضاءة الصناعية فى التعبير الدرامى واستخدام حركة الكاميرا بأسلوب تعبيرى . . وكان قد اشتغل بجانب رسومه الكاريكاتورية الصحفية بالتمثيل

المسرحى وعمل حوالى ٥٠٠ فيلم أهمها (قصر الشيطان ، ونزهة فى القمر) برؤيا فنية غريبة فى شكلها ومضمونها .

ويظهر فى روسيا القيصرية فنان درس العمارة وصمم ديكور مسرحيات وإعلاناتها . . هو الفنان التشكيلى ثم المخرج العالمى (سيرجى أيزنشتاين ١٨٩٨ - ١٩٤٨) وكيف أثرت رؤياه التشكيلية وخاصة المعمارية فى أهم أفلامه .

ونلاحظ صفة الثبات على كل من اللوحة التشكيلية والصورة الفتوغرافية ولكنهما يعطيان الايحاء بالبعد الثالث . . من خلال المنظور ونسبية الأشياء والإضاءة . نجد الصورة المتحركة فى السينما تجسد هذا البعد بالحركة فيه بالتدرج بالإضاءة داخل ذلك العمق أو حركة الشخصيات والسيارات والقطارات داخل الديكور السينمائى المعد أو الطبيعى . . محققة به وهما على شاشة السينما المسطحة بمساعدة نسبية المناظر وتنفيذ الخدع السينمائية التى تؤدى للانبهار السينمائى وتلك مسئولية المخرج والمصور ومصمم المناظر وخبير الخدع السينمائية .

بعكس المسرح فالبعد الثالث مدرك وحقيقى من خلال أبعاد المسرح الثلاثة المحسوسة فوق منصته الخشبية .

ويصف ثروت عكاشة فى مؤلفه (الزمن ونسيج النغم) إبداع الفنان التشكيلى مارك شاجال فى باليه (دافنيس وكلوويه) تأليف (رافيل) سنة ١٩١٢ (وقد أبدع مارك شاجال لباليه دافنيس وكلوويه أربع لوحات مصورة تتصدر الفصول وخامسة تنسدل بين الفصول الأربعة تعد فى رأيى اضافة جديدة لهذه الموسيقى وقد أحسست افتتانا عميقا بهذا العمل الفنى المتكامل إلى الحد الذى لا ينفك معه يحرك فى نفسى أثرا لا يكاد ينسى على مر الزمن حيث تشيع موسيقاه جوا روحانيا جياشا تتناول فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون ثم ترتد إلى الحماس العميق فى تموجات لا تخمد . فموسيقى رافيل مع ما تنطوى عليه من رقه الايحاءات ورجفه الانطباعات عالم موسيقى متكامل يقترب منه كل مستمع له رؤيته الخاصة ، وهو ما يمثل تحديا لأى فنان يحاول أن يجسد لها تفسيرا تشكيليا .

وإذا كان من العسير على الفنان المصور أن يشكل لوحة تصويرية تعكس الموضوع الموسيقى دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقى . فإن مارك شاجال قد رفض أن يخضع لأى قيد من قيود الموسيقى فى محاولته لبناء المناظر المسرحية المصاحبة لأنه يضع فى اعتباره الأول اقامة هيكل متماسك مكتف بذاته عن كل ما عداه . ثم إنه يحرص الحرص كله على أن يضفى على الألوان حياة رفافه تضيف بعدا جديدا يعمق من استقلال المناظر ويوحد بناءها .

ومما لا شك فيه أن شاجال قد نجح فى تحقيق مآربه حتى أن المشاهد ما تكاد عيناه تقعان على المنظر الأول حتى يستشف الموضوع كله ويلم بكل أطرافه مع النظرة الأولى ، وكأن تصميم الرقصات قد نبع من المنظر المصور . وقد يكون هناك إفراط فى الثراء التصويرى حقا . غير أن الأمر المؤكد أن المشاهد يقع أسير المنظر الذى يغمر كيانه كله حتى لا يملك أن يحول عينيه عنه . ويحاصره العالم المرئى بنفس النبض السحرى الذى تدفقه فى روحه الأصوات والأنغام .

ولقد أبدع شاجال فى ستائره مناظره الفسيحة لونا من التصوير البالغ الرقة والرهافة يؤجج حياة المؤثرات الضوئية . حتى يخيل للمرء انبعاث الضوء من ثنايا دفينة فى أعماق اللوحات يمنحها القدرة على التألق فى الظلام الدامس . مما يحتشد فيها من شخوص وثابة تتراءى من اللوحات مشاركة ألوانها فى اضفاء الحياة على المناظر المتوهجة) .

ومثلما شارك شاجال فى باليه (دافنيس ووكلوويه) . قام بيكاسو بعده بخمس سنوات بتصميم ديكور وستائر باليه الكاتب المسرحى الفرنسى (جان كوكتو) باسم (استعراض) بروما وتقابل مع أستاذ الباليه الروسى (دياجيليف) وتعرف على المؤلف الموسيقى المشهور (سترافنسكى) - ولم يكتف بيكاسو بتصميم ستارة الباليه بل رسمها بنفسه مع بعض مساعديه - وتعتبر تلك الستارة أكبر عمل فنى نفذه بيكاسو . . . ونجح الباليه وذاعت شهرته عالميا لارتباطه مع عمالقة التأليف المسرحى والموسيقى وتصميم البالية . . . فى ذلك الوقت .

والناقد الفرنسى (أندريه بازان) يتحدث عن إنتاج فيلم عن التصوير . Peinture أى نقل اللوحات للمصورين مثل فيلم (لغز بيكاسو) - اخراج الفرنسى هنرى كلوزو سنة ١٩٥٥ .H. Clouxot وخلص من تحليله له قائلا . . (إن السينما تعجز عن نقل اللوحات وإظهارها لنا بأمانة ولكنها بهذا العمل تفتح أمام ملايين المشاهدين باب روائع الفن التشكيلى ويبقى - مع هذا - ضرورة إعداد المتفرج إعدادا سابقا لمثل هذه الموضوعات بتثقيفه بفن التصوير وتذوقه - فحين يتصل التصوير بالسينما اتصالا فنيا يولد كائن جمالى جديد . هو عمل فنى فى حد ذاته - وما فيلم التصوير فى النهاية إلا نوع من الاختلاط الجمالى بين الشاشة واللوحة - وهو يلقى على المادة الأصلية المنقولة أى اللوحة ضوءا جديدا ويخدم هذه المادة بالمقدار الذى يبدو فيه أنه قد خان التصوير وخلق بنفسه كيانا ذاتيا مستقلا) .

— التشكيليون وحلم تسجيل الحركة :

وكما تأثرت السينما بالفنون جميعها وخاصة الفن التشكيلي تأثر أيضا الفنانون التشكيليون بالسينما فى علاقة لها الصلة الدائمة والتواصل المستمر . فى رؤيا شاملة لوحدة الفنون .

فكان فى الماضى البعيد يداعب التشكيلين حلم تسجيل الحركة فى حالة استمرارها فى حيز الزمان بعد نجاحهم فى التعبير عنها فى لحظة ما . أى تسجيلها ثابتة . . فلجأ التأثيريون إلى دراسة ظاهرة تغير الضوء وأثر حركته فى وقت النهار على الأشياء الثابته مستغلين نظريات البصريات وفيزيائية الضوء وكيمائية الألوان الحديثة فى تطبيق عملى فنرى لوحة (كاتدرائية روان للفنان مونيه ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) كيف درس تأثير الضوء واختلاف درجاته وشدته وزوايا سقوطه طوال النهار على البناء المعمارى ـ ورسم أيضا زنابق الماء ـ وهى تطفو على سطح بركة ـ فاتحا المجال للاهتمام بتأثير الضوء واستغلاله كقيمة فنية جمالية لونية ودرامية فى الاخراج السينمائى بعد ذلك .

وكيف نجح زميله الفنان أوجيست رنوار (١٨٤١ ـ ١٩١٩) فى استخدام الألوان القزحية واتجه ابنه بعد ذلك للاخراج السينمائى برؤيا فنية جمالية بعد أن كانت فى الماضى ترسم الظلال فى اللوحات بنية داكنة أو سوداء ورمادية وندرك ذلك فى لوحات الايطالى تيتسيانو (١٤٧٧ ـ ١٥٧٦) وأيضا من بعده الرسام الأسبانى فيلاسكيز (١٥٥٩ ـ ١٦٦٠) .

وكان أيضا الفنان التشكيلى التأثيرى إدجار ديجا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧) ـ مولعا بمتابعة راقصات الباليه من خلف الديكور المسرحى أثناء قيامهن بتدريباهن الصباحية والتعبير عنها برقة وشفافية مسجلا حركات الراقصات فى محاولة للتعبير عن الحركة فى أوضاعها الصعبة وكان ديجا منبهرا بفن الفتوغرافية الوليد ـ ويعتقد البعض أنه تأثر بالكاميرا الفتوغرافية فى أعماله . والعكس صحيح . . لأن تلك الآلة كانت ساذجة وجامدة . وكان أمام فن التصوير الفتوغرافى حوالى أربعين عاما أخرى حتى يصل لمستوى فن ديجا .

الحركة بالفن المستقبلى وفن الخداع البصرى والتصوير الايقاعى :

جاءت الحركة المستقبلية من ايطاليا معلنة أهدافها على لسان الشاعر والناقد الايطالى (مارينتى) المولود بالاسكندرية عام ١٨٧٦ . ونادوا بتسجيل الإحساس اللحظى للحركة على اللوحة قبل تحولها وتضاعفها وتغير شكلها للرائى كما جاء فى بيانهم المستقبلى الأول سنة ١٩٠٩ ـ والمعروف أنها جاءت على أطلال حركة (الدادية Dadaism) التى رفعت

شعارها (كل شيء لا شيء . .) وبعد المستقبلية ظهرت السريالية وفنون الخداع البصري - وكلها تبحث فى التعبير الحسى للحركة . . نتيجة لظهور فن السينما واستقراره فى أوربا والانبهار بالتعبير عن حركة الحياة على شاشة العرض ، وأيضا تأكدهم من أن الحركة فى العرض السينمائى المضىء ما هى إلا وهم وليست حركة حقيقية مادية - بمعنى أن ظاهرة بقاء أثر الصورة على شبكية العين تعمل على مزج أثر الصورة التى كانت معروضة مع الصورة الحالية داخل مخيلة المشاهد ويتولد لديه إحساس استمرارية الحركة ويساعد فى ذلك عامل الصوت والموسيقى والمؤثرات الصوتية والمونتاج . . . وغيرها من حرفية سينمائية .

وبذلك حاول المستقبليون التعبير عن حركة الأجسام - مفترضين أن أى جسم بالضرورة يشغل فراغا أو حيزا ثابتا - وإذا تحرك هذا الجسم فى أى اتجاه فإن تلك الحركة لذلك الجسم تغير من كمية الهواء التى تشغل الفراغ المحيط به - فالحركة تحدث إحلال بين الهواء والجسم . . وهكذا . وواضح تأثر المستقبليين بفكرة العرض السينمائى - وعلى أدق تعبير حاولوا رؤية حركة الأشياء كما لو أن هناك آلة عرض سينمائية بسرعة بطيئة تعرض مراحل دخول الجسم فى الفراغ الذى أمامه وخروجه من الفراغ الذى خلفه أثناء حركته للأمام مثلا - وما يتولد عن تلك الحالة من تداخل أطراف الجسم المتحرك فى لحظة ولادة الحركة أو نهايتها مع الفراغ من حوله بحيث تبدو أطرافه أكثر عددا من حقيقتها - لأن وضعها بعيدا عن الثبات الادراكى التام من جهة . . واستمرارية الحركة تعطيها صيرورة مرئية من جهة أخرى .

ندرك ذلك فى لوحة الرسام (بالا) تمثل كلبا يجرى وله عدة سيقان متلاحقة فى حالة اندماج بينها .

ولوحة مارسيل دو شامب (عار يهبط الدرج) - وكيف عبر الفنان عن حركة السيقان والفراغات بينهما على هيئة مثلثات معبرا عن حالة الهبوط المستمرة على ذلك الدرج - وهناك لوحة (خطوط القوة) للفنان المستقبلى (بوتشيونى ١٨٨٢ - ١٩١٦) نراها تحمل رؤيا سينمائية فالخطوط تتصارع من خلال حركة الأجسام فهناك أشارات المرور ومصابيح الكهرباء والسكك الحديدية والأنفاق والجسور والطرق الملتوية والقطارات البخارية فى حركة متدفقة إلى الأمام وفى حالة تداخل فيما بينها برؤيا مركبة - تحمل تسجيلا معبرا للحركة داخل اطار اللوحة - كما لو انها لقطة من مشهد سينمائى ذى ايقاع سريع جدا وفى حالة اندفاع باتجاه المشاهدين فى صالة العرض .

ويظهر فن الخداع البصرى بعد الخمسينات من هذا القرن مؤكدا (أن ثبوت الشكل . . لا يعنى ثبوت المدرك) - فهو فن يتعامل مع حاسة الإبصار بديناميكية فنراه

يهاجم شبكية العين البشرية بإرساله لأكثر من صورة ذهنية بطريقة سريعة تعمل على إرباك العقل وحيرته . . وينتج عن ذلك الذبذبات التى تحدث بدورها نوعا من الحركة يمكن أن تسمى (فن خداع البصر) فهذا الفن يعتمد على خداع عملية الإدراك البصرى لدى الإنسان .

ومن أهم فنانيه المجرى التشكيلى (فيكتور فاسرلى) .

وأيضا البريطانية (بريد جيت ريلى) .

وندرك أن الحركة فى فن الخداع البصرى ليست موجودة كحقيقة ثابتة ولكنها إحساس بالحركة ناتج عن بعض الخدع البصرية المرتبطة بقواعد المنظور الهندسى ونظريات الإدراك (للجشتالط) من علاقة الشكل بالأرضية فى حالات متبادلة ومتداخلة فيما بينها عديدة ـ وأيضا خاصية تكوين الأشكال بواسطة العقل أوما يسمى بالخبرات الإدراكية السابقة مثل عامل (الاغلاق) .

وعندما نشاهد لوحات فنانى الخداع البصرى نشعر بالدوار ونحس بالحركة داخل إطار اللوحة وذلك الإحساس لم يأت صدفة ولكنه اعتمد على مجهود وأبحاث فنانين التقوا فكريا بعلماء باحثين تمكنوا من ربط الفوضى فى الادراك الحسى بقوانين ونظم ـ وبحثوا فى مراحل الرؤيا عند الانسان ، وتأثروا بأبحاث التحليل النفسى وقياسات الذكاء وتجارب علم النفس التجريبى ـ وسجلوا حالات الإدراك لدى الإنسان وعلاقتها بالخبرة السابقة وعملية التقدير النظرى للأشياء عن بعد . . . للخطوط والمساحات والأحجام والألوان .

وبذلك عندما عمد هؤلاء الفنانون إلى انتاج فنهم كان من السهل خداع حاسة النظر عن طريق بعض التركيبات الشاذة أو الغريبة على خبرات الانسان السابقة .

ونظرية الجشتالط المعروفة فى علم النفس تؤكد .

(إن الأحساس بالشىء يتم عن طريق النظام المنطقى للصور المختلفة التى تتلقاها بواسطة الحواس المختلفة ، فنحن نتعلم الرؤية واعطاء الصور شكلها ـ لأن الجهاز العصبى تحت ضغط المؤثرات التى على شبكية العين نتيجة عمليات متسلسلة من التنظيم بواسطة المخ لإدراك الأشياء التى تواجه العين ، وعملية الرؤية عملية كلية تتأثر بالمجال الذى يحيط بالظاهرة ولذا كان اللون والشكل والمكان والمساحة والوضع يعتمد كل منهم على الآخر فى عملية الإدراك البصرى [1]) .

---

(١) جون كوبلر ـ ريتشارد نزولسن ـ مغامرات العقل ـ ترجمة محمد فياض ـ بيروت نيويورك فرانكلين سنة ١٩٦٢ .

وتؤكد عنايات يوسف فى مؤلفها فن الخداع البصرى على أن مفهوم الحركة لدى المستقبليين فى فنهم الحركى غير مفهوم الحركة فى الخداع البصرى فالأول فن يحاول تسجيل الحركة الحقيقية برؤيا بلا خداع ـ أما فن الخداع البصرى فهو فن ثابت ـ ولا توجد به حركة حقيقية وإنما هى إحساس بالحركة ناتج عن عديد من الخدع البصرية .

وهناك بجانب الحركة لدى المستقبليين وفنون الخداع البصرى فن (التصوير الايقاعى) [1] أو فن التصوير الحركى ومن أهم فنانيه الأمريكى (جاكسون بولوك ١٩١٢ - ١٩٥٦) والفرنسى المعاصر (جورج ماتيو ١٩٢١ ـ ٠٠٠٠) والتصوير الحركى أحد روافد مدرسة التعبيرية التجريدية ـ حيث يسجل الفنان بتلقائية فطرية إحساسه اللحظى على سطح اللوحة من خلال إيقاع انتفاضه جسدة أثناء العمل فى حالة تجاوب لا إرادى معتمدا على (الحدس) مسجلا كل ما هو لحظى وزمنى وتلقائى مع تنمية الصدفة وتطويرها .

وفكرة التصوير الايقاعى . لها صداها فى الرغبة الغريزية الكامنة فى نشاط الأطفال الفنى ـ فنراهم يمارسون الفن بمفهوم حركى . يهدف لإشباع الطاقة الحيوية الجسدية لديهم فى نشاط جسمانى من خلال الخط واللون (مثل رسوم الأطفال على أرضية الشوارع الزفتية وجدران البيوت بأحجام كبيرة فى عمل مشترك لأكثر من طفل أثناء نشاط اللعب واللهو الخاص بهم) .

وإذا اعتبر العمل الفنى (تجربة معاشة) فإن التصوير الإيقاعى هو تجربة معاشة حقيقية فى حيز المكان والزمان . . لأن عناصر العمل الفنى فى هذه الحالة نابعة من المساحة الزمنية التى يستغرقها انتاج اللوحة ـ كنوع من التسجيل العرضى للحظة معينة من حياة الفنان . عليها إيقاعه الحركى الجسدى وتنتهى اللحظة ويبقى العمل الفنى كتسجيل (حدث) على سطح اللوحة بعيدا عن الوعى الذاتى . بل تاركا الإيقاع التلقائى متأثرا باملاءات العقل الباطن من خلال خطوط هائمة تلقائية ـ وبعيدا عن قيود العقل الواعى معطيا بذلك الحرية المطلقة للمخزون الكامن فى اللاشعور للخروج والمشاركة مع الإيقاع الحركى الجسمانى للفنان (فيما يشبه الاستعراض الفنى لإنتاج لوحة) .

وبذلك يقترب ذلك الأسلوب من التجربة السريالية فى الفن ـ ولكن التصوير الحركى أو الايقاعى يهتم بلحظة الانتاج وتسجيلها مجسمة على سطح اللوحة بعد زوال زمن الإبداع الفنى لدى الفنان .

---

(١) د. مصطفى يحيى ـ التصوير الحركى فى الفن ـ مقال منشور ـ مجلة اليمامة الرياض ـ السعودية ـ العدد (٨٧٠) سنة ١٩٨٥ .

وكان الفنان (جورج ماتيو) يرسم أمام الجمهور بأسلوبه السريع التلقائى فى مزج بين التلقائية والفن واللعب كنوع من (العرض الفنى) . وقصدنا من توضيح سمات فن التصوير الحركى أو الايقاعى حتى لا تتداخل المسميات من جهة وتتضح رؤيا الفن المستقبلى بجوار فن الخداع البصرى وذلك لاشتراكهم فى ماهية الحركة .

— السرياليون والسينما :

ولا نغفل العلاقة بين السينما فى ألمانيا وفرنسا والسرياليين الألمان بزعامة (كرستيان تزار) ـ والسرياليين الفرنسيين ورائدهم (أندريه بريتون) الذين كانوا متأثرين بشدة بنظريات سيجموند فرويد وتحاليله النفسية ومن بعده بآراء وتجارب تلاميذه .

فنرى السرياليين يندفعون لعالم اللاشعور والأحلام وإملاءات الخيال والرموز الإيجابية ـ ويبعدون كثيرا عن الإطار الأخلاقى والمفاهيم التقليدية والقيم الجمالية السائدة فى لوحاتهم ـ متجهين للتعبير عن خواطر النفس البشرية بعفويتها وفطريتها ـ بعيدا عن سيطرة العقل الواعى ـ مدعين أن الآداب والفنون عبرت وسجلت حياة الإنسان الخارجية بما فيه الكفاية وآن الوقت للتعبير عما بداخل العقل اللاواعى والحياة الغامضة الداخلية للأنسان وماضيه البعيد وذكريات طفولته السعيدة ومحطات حياته النفسية برؤيا انسانية فطرية متحررة من ديكتاتورية الوعى البشرى .

فشاهد الجمهور ورجال السينما لوحات الفنان التشكيلى (مارك شاجال) السريالية ذات الرؤيا الحالمة البريئة ـ ومدى حبه لزوجته برؤيا شاعرية سابحا معها فى فضاء خرافى بسعادة لا نهائية . .

وقد علق على تلك ا للوحة الشاعر السريالى أندريه بريتون (إنها امتزاج حالتين متناقضتين وهما الحلم والواقع) ومن ذلك الامتزاج مازالت السينما حتى يومنا هذا تنهل منه . بل والآداب والفنون جميعها .

وتظهر أعمال الفنان التشكيلى (جيوجيو دى كيريكو) الميتافيزيقى معبرا عن عزلة الانسان الفرد أمام تطور الحياة الحديثة . . .

وتؤثر وتتأثر لوحات الفنان الأسبانى (سلفادور دالى) فى الحركة السريالية ويدعو لنظرية جديدة له أسماها (باليارانوريا النقد) . . وهى التعبير فى لوحاته عن حالة الهلوسة العقلية التى تأتى للمصاب فيرى أحداثا وأشياء غير موجودة أصلا فى الواقع إلا فى عالمه وذهنه وخياله الباطنى المريض . وعبر عن ذلك فى لوحاته مستخدما أسلوبا تشكيليا صادما

للمشاهد . فتظهر فى لوحاته أشياء غير منطقية فنرى غرف النوم الكلاسيكية عند حدود الصحراء . وصدر المرأة يفتح مثل الأدراج الخشبية . والساعات المعدنية المعلقة على الحائط تدلى وتنزل كأنها مادة لدنة . . وقد قام بتصميم ديكورات ومناظر بعض الأفلام السينمائية التى تنتمى لأفلام الخيال العلمى برؤيا سريالية . .

وأيضا نراه يتعاون مع المخرج الفرنسى (لويس بونويل ١٩٠٠ - ١٩٨٣) الأسبانى النشأة فى فيلم (الكلب الأندلسى) سنة ١٩٢٩ وأيضا فى فيلم (العصر الذهبى) سنة ١٩٣٠ - ووضح تأثير (سلفادور دالى) فى تصميم مناظر وديكورات الفلمين . . ورؤياة السريالية التشكيلية المرئية - ثم يخرج (لويس بونوبل) فيلم (شبح الحرية) ونراه يلتزم بمبادىء الحركة السريالية الفكرية النظرية مثل (التداعى الذهنى الحر) . . فنرى (مشهد العشيق الذى يتلذذ بسياط معشوقته أمام أعين الآخرين) . . فى رؤيا لها الخلفية النفسية المريضة بسادية الجنس . متأثرا بنظريات وفرضيات عالم النفس (سيجموند فرويد) وتلاميذه .

وهناك مشهد يحتوى على الجانب الفكرى النظرى وأيضا الشكلى للسريالية معا مثل (استقبال مدير الشرطة وزوجته . فى بيت أحد زملائه واستبدال المقاعد التقليدية بمقاعد الحمامات ليصبح هذا المكان خاصا بالاستقبال أما مكان الطعام فقد حل محله) [1] .

وندرك مشهدا (يعبر عن مجموعة من الرهبان يلعبون الورق ويحتسون الخمر ولهم ممارسات غير طبيعية مع الممرضة . . .) وهناك مشهد (عشيقة مدير الشرطة فى قبرها حيث تدلى خصلات شعرها خارج التابوت وبجوارها تليفون . . .) .

ونعلم أن (لويس بونوبل) ارتبط اسمه بالحركة السريالية منذ بدايتها وتزامن نشاطها الفنى مع العديد من الكتاب والفنانين والشعراء مثل الكاتب الفرنسى (جيوم ابولينير) وأيضا الشعراء والفلاسفة (أراجون ، أرتو ، بريتون ، أيلوار . . .) فتلك الحركة المتحررة المنطلقة ذات الأفكار المتمردة الثورية لها صدى قوى فى الشعر والنحت والنثر والتصوير وأيضا فى المسرح والرواية والسينما . . فى ثورة على المنطق والسائد والمألوف والمعتاد . . أو ما يسمى بـ (التغريب) أى نقل الأشياء من بيئتها الطبيعية ووضعها فى مكان آخر غريب وغير منطقى .

فتحدث الصدمة المفاجئة ويظهر التحفز للثورة والتمرد . . ويشحذ الخيال

---

(١) ياقوت الديب - نشرة نادى السينما رقم (٢٢) السنة ٢٣ ص ١٠

والانطلاق نتيجة للتخلص من سيطرة ديكتاتورية العقل الواعى وإملاءاته المنطقية الثابته ـ كما يعتقد منظرو السريالية . . . واستطاعت السينما تجسيد فكر السريالية وانطلاقها النظرى والشكلى لما لها من امكانيات حرفية (صوت وصورة) ومؤثرات صوتية وموسيقية وحرية الحركة فى حيز المكان وخلال الزمان بانطلاقية لا محدودة ـ وأيضا انتشارها بين الناس وتأثيرها القوى عليهم .

ولجأ الفنان (بول دلفو) إلى ظهور نساء عاريات فى لوحاته فجأة فى أماكن غريبة وأزمنة خرافية جامعا بين الواقع والخيال داخل إطار لوحته . . .

واستخدم الفنان الألمانى (ماكس أرنست) أسلوب (الكلاج) وذلك بلصق صور الحضارات القديمة داخل لوحاته جامعا بين القريب والمعاصر والقديم والخرافى برؤيا أسطورية داخل بناء لوحته الفنى . محولها إلى شبه مشهد سينمائى به عدة لقطات بينها علاقة منطقية أو رمزية أو تضاد واستفزاز مقصود . . محققا الدهشة أو الصدمة أو المكاشفة لدى المشاهد للوحة . . وهو يشبه أسلوب المونتاج السينمائى بين اللقطات غير المتجانسة .

ونهج الفنانون التشكيليون السرياليون إلى أسلوب (التغريب) Depayrenent . وذلك بنقل الأشياء من بيئتها الطبيعية المعتادة المألوفة إلى بيئة ومكان غريب عنها محدثين صدمة مرعبة أورؤية جديدة للمشاهد ومسقطين احتمالات عديدة . . محولين تلك الأشياء أو الكائنات إلى رموز لها عدة تفسيرات تختلف طبقا للمخزون الثقافى والنفسى لكل مشاهد للوحة . . . وانتقل هذا الأسلوب للسينما بحرفيتها . . .

ونلاحظ تلك الرؤيا السريالية المخيفة فى فيلم (مقصورة د. كاليجارى) سنة ١٩١٩ بألمانيا وأيضا فى فيلم (أسرار الروح) سنة ١٩٢٦ وفيلم (ميكانيكا العقل) سنة ١٩٢٦ .

وفيلم (سايتريكون فيلليني) إخراج فيلليني سنة ١٩٦٩ وفيلم (إستراحة) إخراج رينيه كلير سنة ١٩٤٠ ـ ونرى بداية الفيلم به بعض مشاهير الفنانين التشكيليين الفرنسيين مثل (مارسيل ديشامب ، مان راى ، والمؤلف الموسيقى أريك ساتى) وهم يلعبون الشطرنج فوق مبنى عال ويصيدون الطيور من فوق ناطحة سحاب برؤيا سيريالية .

وفيلم (أورفيوس) سنة ١٩٥٩ إخراج جان كوكتو وكيف نجح فى تجسيد الاسطورة القديمة بشاعرية موسيقية .

وكان رينوار قد أخرج فيلم (قواعد اللعبة) سنة **١٩٣٩** ويأتى فيلم (رجلان ودولاب الملابس) سنة **١٩٥٨** للمخرج رومان بولانسكى ـ وهناك فيلم (الساحر) سنة **١٩٦٠** لانجمار برجمان .

ويظهر فيلم الموت فى فينسيا سنة ١٩٧١ إخراج لوكينو فيسكونتى وكان قبل ذلك سنة **١٩٢٩** إخراج (بونويل) كلب أندلسى فى رؤيا لها صفة التآثر والتأثير بين مبدعى اللوحات التشكيلية ، ومخرجى الأفلام السينمائية مؤكدين على وحدة الفنون برؤيا انسانية على إختلاف وتطور أداة التنفيذ لكل فنان مبدع .

٦ ـ التيفزيون :

كما نشأ المسرح فى ظلال الشعر واستعانت السينما فى بداياتها بحرفية المسرح الحديث ورجـالـه من الفنـانين والفنيين وأيضا بجميع الفنون المرئية والمسموعة ـ نجد التليفزيون احتوى منذ بدايته ومازال ، حرفية السينما والمسرح والراديو فى تآلف له صفة المزيج المتجانس عرف بلغـة التليفزيون ـ ذلك الجهاز الذى تمكن من غزو الأذهان والبلدان واقتحم دنيا الأنسان المعاصر الخاصة . محتلا موضعا ثابتا ودائما فى غرف معيشته ونومه بل ومقار عمله وانتظاره وتسليته وثقافته . . . إلخ .

بل سافر إرساله المباشر إلى جميع بقاع الكرة الأرضية بالاستعانة بالتقنية العالية للأقمار الصناعية التى تجوب الفضاء الخارجى فى مدارات ثابتة معلومة . . فى رؤيا معاصرة لسمة نهاية القرن العشرين ، فنراه ينقل الينا هبوط الانسان على سطح القمر منذ عدة سنوات مضت نقلا مباشرا حيا . . واضعا إنسان الكرة الأرضية على عتبة الإحساس العلمى التقنى المعـاصر موحـدا بين آمـال وأحلام هذا الإنسان قافزا فوق الخلافات العرقية والسياسية والحدودية والاجتماعية بين الشعوب المتعددة . . برؤيا إنسانية مداعبا إحساسهم بغد جديد مشرق للإنسانية جمعاء .

وكانت قد أدت بحوث (هرتز وهال فاكس وبيرد) إلى اختراع جهاز التيفزيون فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن ـ وتم إول أرسال تليفزيونى بإنجلترا فى سنة **١٩٣٦** . وتوقف بقيام الحرب العالمية الثانية ـ وأعيد الإرسال بعد الحرب وانتشر فى الفترة من **١٩٥٣** حتى سنة **١٩٦٣** وتواجد الجهاز بنسبة تسعين بالمائة بالمنازل الانجليزية ـ وبذلك أثر على مجموع رواد دور العرض السينمائى .

وبعد الإرسال الإنجليزى بثلاث سنوات تمكن (صارنوف) فى الولايات المتحدة الأمريكية من إرسال صورة بالأضواء الإلكترونية وطبعاً كانت بالأبيض والأسود .

— **وسائل الاتصال ونقل الخبرة :**

وهكـذا فى أوائل هذا القرن وحتى منتصفه تعددت وسائل الاتصال الحديثة بعد ظهور فن السينما الملونة والأسكوب وقبلها الراديو ثم التليفزيون . وتلك الأجهزة لها صفة الانتشــار الجـماهــيرى والتـأثـير النفسى والاجتـماعى والـتربـوى والتـذوقى والسياسى والاعلانى . . فى تداخل متفاعل مع نمو المزاج النفسى وبنائية شخصية أفراد المجتمع بلا استثناء .

وقد صنف (كانترل Can trel) ـ وألبرت وسائل الاتصال وفقا لدرجة انتباه الأفراد إليها على الترتيب التالى :ـ

الحوار أو الحديث الموجه بين شخصين ، ا لمناقشة أو الحديث وجها لوجه بين أفراد وجماعة ما ـ الاتصال بين أفراد هيئة أو جمعية تجتمع بشكل ودى لا رسمى ـ فالاتصال التليفونى .

ثم الاتصال بين أفراد هيئة فى جلسات رسمية ـ السينما الناطقة .

ثم التليفزيون ـ الراديو ـ التلغراف ـ فالرسائل والخطابات الشخصية ـ الخطابات الرسمية ـ الصحف ـ لوحات الإعلانات ـ المجلات ـ وأخيرا الكتب .

ونلاحظ أن ذلك التصنيف ضم فى تسلسله خمسة عشر أسلوبا للاتصال طبقا لقوة تأثيره ، ويظهر التليفزيون فى المرتبة السابعة ـ ويتفق معهم العالم الامريكى (أدجار ديل) فى رؤيته للتليفزيون كجهاز لنقل الخبرة التعليمية والتثقيفية فيصمم تصورا لمخروط الخبرة موضحا فيه الخبرات المباشرة التى يعتبرها ذات أهمية عالية عن غيرها من الخبرات فى مجال الاتصال والتعليم نجد التليفزيون يحتل أيضا المرتبة السابعة فى درجات سلمه المخروطى ـ فنلاحظ أن الرموز اللفظية المجردة تشكل الحد الأدنى من تهيئة فرص التعلم ونجد الخبرات المباشرة ذات مردود تعليمى وتثقيفى وثبات فى مدركات التلقى لدى الآخرين .

وقد أثبتت الدراسات الميدانية التى أجريت فى الولايات المتحدة أن الفرد يمكن أن يتذكر ١٠ ٪ مما قرأه ـ ٢٠ ٪ مما سمعه ، ٣٠ ٪ مما شاهده فقط ، ٥٠ ٪ مما شاهده وسمعه فى نفس الـوقت ، ٧٠ ٪ مما رواه أو قالـه ، ٩٠ ٪ مما رواه أثناء أدائه لعمل معين ـ لأن التعليم والتذكر عمليتان متلازمتان ومتداخلتان بدرجة كبيرة ، وفى كثير من الأوقات نجد أن التذكر نتيجة حتمية للتعلم ـ لأن نسبة تذكر الإنسان لما يتعلمه تتوقف على الطريقة التى تم تعليمه بها ـ فإن تم تعليمه عن طريق أكثر من حاسة فإن ذلك التعليم يؤدى إلى نسبة تذكر أعلى وتعلم أكثر فعالية وثباتا .

ومـع تحفظنا على تصنيف كانترل بوسائل الاتصال ومخروط أدجار ديل . . . لنقل الخبرة فإن درجة الانتباه تتوقف على طبيعة الشخص وطبيعة الموقف الذى يوضع فيه ومدى اهتمامه ومخزونه الثقافى والنفسى والاجتماعى وحالته المزاجية وذلك بالطبع فى مجال الاتصال والتـأثـير الحيادى . . . ولكن هنـاك حالـة التقمص الـوجـدانى أو التعـاطف الرمزى ـ Eintuhiung . نتيجة لتفاعل الشعور واللاشعور مع ما يقدم على شاشة التليفزيون من جانب المشاهد المتذوق ـ ففى ذلك الموقف سيتقدم ترتيب ذلك الجهاز إلى المراكز الثلاثة الأولى من تصنيف هؤلاء .

— بين الراديو والتليفزيون :

فالتليفزيون (Televidion) يحمل فى إمكانياته ملامح الراديو الكهربى والترانستور الصغـير ذى (بطارية) التشغيل الجـافـة من حيث ذاتية الامتـلاك والتشغيل والإيقاف والتعديل فى نوعية الإرسال وتحديد محطات الاستقبال أو قنواته .

وأيضا صفة النقل حيث يمكن تحريكه مع الأنسان داخل منزله أو فى سفره . . .

ومثلما يستقبل الراديو المحطات اللاسلكية المتعددة على موجاته التى تصل إلى العشر أو تزيد ـ نجد أيضا جهاز التليفزيون له نفس الخاصية داخل الوطن فله عدة قنوات . . وإذا وضـع بجـوار الحدود يستقبل إرسال الدول المجاورة ـ ففى الخليج العربى يستقبل التليفـزيون إرسال حوالى ست دول ـ وفى دول حوض البحر الأبيض المتوسط أيضا . . ونفس الشىء بالنسبـة لدول أوربا المتجاورة ـ فى سمة لها صفة تحطيم الحدود السياسية والجغرافية بين الدول ـ وذلك نتيجة حتمية لثورة الاتصالات الإلكترونية وخاصة بعد إطلاق أقمار اتصالات فضائية لعديد من الدول للأغراض الإعلامية وغيرها . .

فعلى حائز جهاز التليفزيون الاهتمام بالهوائى الجيد حتى يرى ويسمع أكثر مما يتوقع ـ كما يوجد فى جهاز الراديو منذ نفذ (صمويل موريس) اختراعه التلغراف سنة ١٨٣٤ ثم (جراهـام بل) يخترع التليفـون فى أواخـر القـرن التـاسع عشر ـ وكان قبلهم قد تمكن (ماركونى وهنرى رودلف هرتز) من تطوير وسائل الاتصال اللاسلكية التى عرفت بالراديو عام سنـة ١٨١٧ . فأصبـح الإنسـان ، يبصر ويسمع ما يحدث فى أبعد البلاد مسافة ـ متحولة الكرة الأرضية إلى قرية صغيرة إعلامية .

حيث يرجع تاريخ الراديو فى مصر إلى مايو سنة ١٩٣٤ ـ وكان قبل ذلك التاريخ توجد محطات إذاعية شخصية خاصة . مثل محطة راديو (الأمير فاروق) ومحطة (سابو) فى القاهرة وما حولها ـ ولكن فى التاريخ المشار إليه تم توقيف تلك المحطات رسميا وبقيت

واحدة أشرفت عليها الدولة لما لها من سيطرة على الاعلام والتوجيه والإرشاد وتم تطويرها .

وظهر دور الإذاعة إبان الحرب العالمية الثانية فى رفع الروح المعنوية بمصر والشرق الأوسط . وتوجيه الناس وتحذيرهم من مخاطر الغارات الجوية وتبصيرهم باجراءات الأمن الحربى - وبعد قيام ثورة سنة ١٩٥٢ تمكنت الإذاعة المصرية من نشر الأيدولوجية الثورية . وتأكيد الانتماء القومى الثورى ليس فى مصر ولكن لكل حركات التحرر فى الوطن العربى والقارة الأفريقية .

فالراديو له تأثير على شخصية المستمع لما يقدمه من برامج متنوعة متلاحقة تناسب العديد من الأذواق والاهتمامات - ويمكن لمن يتعامل معه أن يؤدى عملا ما يدويا أو ذهنيا بسيطا أثناء تفاعله مع إرسال الراديو السمعى - لأن المثير فيه هو لفظى سمعى فقط أى يخاطب حاسة السمع تاركا باقى الحواس فى شبه فراغ تخيلى وما على المستمع للراديو إلا محاولة ملء هذا الفراغ بخياله مستحضرا صورا وأشكالا وأنماطا بصرية مناسبة لما يسمعه .

ذلك من جهة ، أما من جهة أخرى فإن صوت المتكلم بالراديو . وإن كان لم يظهر بشخصيته أمامنا . فإن ذلك الصوت الإنسانى يحمل ثراء التأثير وخاصة اذا استخدم فى التأثير الانفعالى مثل الخطب الحماسية والتمثيليات الدرامية والبرامج الفكاهية - حيث ثبت أن للصوت وحدة أكثر تأثيرا الصورة وحدها . ويؤكد صحة ذلك الرأى مشاهدة أفلام الصور المتحركة الصامتة . ولكن فى اتحاد الصوت مع الصورة يكون التأثير أعلى تجاه المتذوق المشاهد . وتلك ميزة السينما الناطقة والتليفزيون فالراديو يقوم بتوحيد الأفكار والتعبيرات وأيضا يؤثر فى اللهجات المحلية ويطورها ويبسطها ويوجه بقدر كبير السلوك فهوى يغذى وحدة الكلمة والفكر والسلوك .

فى حين نجد الصوت الاذاعى يتفق مع السينما فى النسيج ومعالمه مثل الشدة (حاد ، ناعم) وطبقته (عالى ، خفيض) ثم طابعه (أجش ، أجوف ، رقيق) ولكن فى السينما أحيانا ندركه قريبا أو بعيدا عن المكان أو داخل الحدث أو خارجه مما يوحى بالتوجس والخوف وغالبا ما يحدث الإحساس بالرعب نتيجة لمجهولية مصدر الصوت .

وأحيانا ندرك صفة غياب الصوت - فغياب الصوت خاصة فى السينما ينشىء مزاجا أو حالة نفسية ما . . وأحيانا ذلك الغياب الصوتى أو اختفاؤه نهائيا يعوق مسار الحدث .

وفى أغلب الحالات يكون ذلك الغياب مقصودا لدفع المشاهد السينمائى للتركيز والانتباه تجاه عناصر مرئية محددة . . . مما يهيىء ويبنى عنصر التشويق والتوجس عندما

يختفى الصوت وتركز الكاميرا على أشياء ومفردات بسيطة محددة مثل علبة السيجار . . . بقايا أغذية أو ربطه عنق . . . خطاب قديم . . غطاء رأس بال . . . وهكذا .

وأحيانـا ذلـك الصمت يجسم فراغ عالم الفيلم . . . ويوحى بالشخصية المؤدية المتسلطة القوية لحظة ظهورها فى ذلك الفراغ الصوتى شاغلة إطار الصورة .

وهناك ارتباط الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية مع المرئيات الفيلمية فى تزامن محدد مقصود متفاعل دراميا معطيا تأثيرا نفسيا عكسيا يظهر كردود أفعال على أبطال الفيلم . . فى حالات من الاقـتران الشرطى لما يسمعـه الممثـل ومـا يتحـرك بداخله من أحاسيس وما يسلكه من أفاعيل محددة .

وأخيرا فإن الاستماع للراديو له صفة الترابط الاجتماعى مع الصوت المرسل أكثر من القراءة . . سواء الصامته أو الجمهورية . . لأن حالة الأنصات تنشىء علاقة بين المذيع الإنســان من خلال ملامــح شخصية صوتـه المميزة والمستمـع حيث يستـطيع عشرات الأشخاص سماع البرنامج الإذاعى فى آن وحد موجدين اهتماما اجتماعيا متوحد يجمعهم مع ما يسمعونه فى صفة لها الترابط الاجتماعى عن طريق الفن كما فى السينما والتليفزيون والمسرح والفنون التى تعرض على الجماهير فى عرض عام كالفنون التشكيلية .

— الانتاج التليفزيونى والفنون الأخرى :

يشرح (رودى بربتـز) فى مؤلفـه « الإنتـاج التليفزيونى وأساليب الانتاج الفنية » موضحا أن هناك برامج حية تنفذ فى الاستديو التليفزيونى فى أماكن بعيدة . مثل مباريات الكرة والاستقبالات . . . إلخ ، وترسل مباشرة وقت حدوثها أيضا . ثم نجد البرامج التى تعرض أفلامًا سينمائية بالطريقة التليفزيونية (تليسينما) أو على شريط مرئيات (فيديو تيب) .

ولكن فى لحظة المشـاهـدة بالمنازل لا يستطيع الأنسان العادى أن يميز ما إذا كان الــبرنــامج حيا على الهـواء أو مسجـلا أو على شريط (فيديو تيب) أو فيلم سينـمائى إلا بإحساسه حسب ما يوحيه البرنامج أو ما يعرض على إدراكه بوقتية وقوع الحدث . . . أو ينبه لذلك مقدم البرنامج . .

فالأستديو التليفزيونى يتشابه كثيرا مع أستديو السينما ـ وأحيانا يشبه المسرح ، وإذا ولج الأنسان إلى غرفة المراقبة يحس أنه داخل استديو إذاعى ـ وندرك بذلك أن التليفزيون يستخدم حرفية السينما والمسرح والإذاعة برؤياه الخاصة .

ويذكر المهندس المعماري الفرنسي (لى كور بيزييه) ـ أن الأستديو التليفزيوني يشبه خشبة المسرح وذلك لاحتوائه على الكثير من إضاءاته ومعدات الصوت ومكونات الديكور . . إلخ . ولكن التليفزيون مخالف للمسرح فى شىء واحد هام جدا وهو أن التليفزيون وسط فتوغرافى . بمعنى أنه لا يمكن وصول أى منظر إلى المشاهد التليفزيونى دون أن يدخل عين الكاميرا . .

وطرحت تلك المشكلة ونوقشت مرارا ـ لأن هناك رأيا يطالب بنقل التليفزيون للمسرحية المعروضة إلى المشاهدين بمنازلهم من وجهة نظر المشاهد الموجود على مقعده بقاعة المسرح ـ بدلا من محاولة تقليد حرفية السينما بحيث تنقل المسرحية بواسطة كاميرا التليفزيون فى منظر عام مستمر ترى دائما فتحة المسرح وتبقى ثابتة . وبذلك يمكن الاحتفاظ بالتأثير المسرحى للمسرحية لأن وضع الكاميرات التليفزيونية الثلاث أو الأربع بجوار خشبة المسرح أو بين الجمهور ـ وتقسيمها للحركة المسرحية للقطات ثنائية أو قريبة وزوايا معكوسة . يفقد العرض المسرحى روح المسرح ويقترب جدا من السينما . وبذلك لا يرى المشاهد التليفزيونى إلا من خلال لقطة الكاميرا أى من وجهة نظر الكاميرا ومن وراءها من مصور ومونتير إلكترونى بقيادة المخرج التليفزيونى .

والرأى الآخر يدفع بأن جمهور التليفزيون فى المنازل تآلف مع تلك الحرفية ويسعد نسبيا برؤية ملامح تعبير وانفعال الممثل المسرحى كما لو أنه يجلس فى المقاعد الأمامية بالمسرح . . وتلك اللقطات القريبة والثنائية وغيرها تلغى الملل الذى ربما يأتى للمشاهد فى منزله نتيجة لثبات إطار المسرح الخارجى وتحرك الممثلين داخلة لعدة ساعات متصلة . . وذلك من شأنه دخول حاله من السأم وربما يهم بغلق تليفزيونه . فى حين أنه بالمسرح الحقيقى الأمر يختلف فهناك حرارة الإلقاء والمشاهدة والتفاعل الحى بين الممثلين والجمهور وأيضا بين الجمهور ونفسه بمعنى أنه لا يستطيع انسان مشاهدة عرض مسرحى رسمى بمفرده داخل قاعة المسرح . . فالفنون الجماهيرية لها حالات الانتماء الاجتماعى والتوحد الاجتماعى من خلال مشاركة الآخرين انفعالهم وتفاعلهم فالعمل الفنى دائما محتاج لشهود ومشاهدين فى حالة تأمل فنى له حتى يكتشفوا قيمه الجمالية .

فحدوث الملل فى العروض الحية أمر نادر الحدوث . . فلجوء الإخراج التليفزيونى للمسرحيات بذلك التكنيك ضرورة سيكولوجية حتى يقبل المشاهد بمنزله على متابعة العرض لأنه يعلم أن ما يتم أمامه شىء معلب أو مسجل صلته به ضعيفة نسبيا . .

— الإخـراج التليفـزيونى :

يختلف أسلوب الإخـراج التليفزيونى عن الإخراج المسرحى أو السينمائى فالمخرج التليفزيونى يتعامل ويتصل بأقسام عديدة داخل مبنى التليفزيون ، قبل وأثناء وبعد إتمام عمله عن طريق الاتصال الشخصى أو بواسطة مساعديه أو بسماعات خاصة أثناء التنفيذ فنراه يتعاون مع قسم الفيدوتيب أثناء التسجيل وقبل ذلك إذا تم تنفيذ تصوير خارجى سينمائى يتابع مع مساعديه الفيلم فى معمل التحميض والطبع والمونتاج السينمائى ثم إيصاله لقسم التليسينما تمهيدا لعرضه . ونراه يشرف على تجهيز الشرائح الثابتة الشفافة واللوحات والصـور الثابته المعتمة ويتعاون مع قسم الخطوط والرسم وأيضا ينسق مع قسم التزامن الصوتى والديكور والإكسسوار . . ويتابع حجز الكاميرات وإعداد سيارات الانتقال إلى أماكن التصوير الخارجى . . . بل يذهب قبل التصوير إلى أماكن التصوير لمشاهدتها على الطبيعة .

ويتعامل المخرج أساسا مع استديو التنفيذ وبتنسيق محكم ومنظم مع غرف (التحكم والفيدوتيب والتليسينما والتزامن) . .

— الأسـتديو :

فالمخرج يعد كل شىء من تدريبات وغيرها على أرضية الأستديو . ويراقب الصورة من (مونيتور) الأستديو أو محدد المنظر للمصورين وبعد الاطمئنان على كل شىء يدخل غرفة المراقبة العلوية لمشاهدة التدريبات النهائية بالملابس قبل التسجيل النهائى .

فنـلاحظ أن الأستـديو السينمائى به الديكورات والإضاءة وكاميرا السينما ويمكن التوقف بعد كل مشهد أو لقطة وإعادة تنظيم وتعديل ما هو موجود على الأرضية ـ وعكس ذلـك يتم فى الإستـديو التليفـزيونى . فالانتـاج التليفـزيونى لا يعرف التوقف بعد كل لقـطة . . ولـذلـك لابـد أن تكون الأرضية خالية تماما حتى لا تعوق حركة الكاميرات التليفزيونية وهى دائما مزودة بشاشة صغيرة عبارة عن جهاز استقبال يعطى للمصور إمكانية رؤية الصورة التى سيلتقطها بكاميرته (محدد المنظر الألكترونى) ـ وكل كاميرا تتصل بكابل خاص (يحتوى على حوالى أربعة وعشرين سلكا) يتصل بوحدات مراقبة الكاميرات فى غرفة المراقبة . ولكل كاميرا قناة خاصة بها توضح ما تلقطه على شاشة محددة فى غرفة المراقبة العلوية أمام المخرج والفنيين .

ويشبـه الإنتـاج التليفـزيونى العروض المسرحية ـ فى استمرار العرض دون توقف وأحيانا يتم التوقف البسيط لتغير الديكور والإضاءة ـ وتعد دائما الإضاءة قبل التسجيل أو

الإرسال . . بحيث يبدو العرض بنجاح من كل زوايا التصوير ويجلس جمهور المشاهدين فى المسرح على مقاعدهم بالصالة ودائما المسارح داخل مبنى التليفزيون لها نفس المقاييس المسرحية القياسية من خلفيات وديكور وستائر ومعدات صوت وإضاءة . .

— غـرفة التحـكم :

وهى التى تعلو الاستديو وبها نافذة زجاجية عازلة للصوت ويمكن من تلك النافذة رؤية ما يحدث داخل استوديو التصوير . . وتلك النافذة تشبه غرفة الإذاعة فالمذيع أو الممثل الإذاعى يعطى لهما المخرج التعليمات والتنبيهات والملاحظات بالبصر فقط .

ولكن الحال يختلف فى حالة التليفزيون فتلك النافذة لا يعطى منها أى تعليمات لممثل أو فنى وفى الغـالب لا يمكن الـرؤية منهـا بسبب انعكـاس الأضـواء من الأستديو على زجاجها - وأحيانا يوضع عليها مرشحات بلاستكية ملونة حتى يتمكن العاملون والمخرج من مراقبة الصور على شاشات المراقبة (المونيتور) . . . وغالبا يبنى ديكور عال أمام تلك الغرفة فلا يرى منها شىء نهائيا . . وتصبح شاشات المراقبة المتصلة بكل كاميرا تليفزيونية هى وسيلة الاتصـال المـرئى فقط وهنـاك الاتصال الصوتى من خلال ميكروفون المخرج مع المصورين ومدير الاستديو بواسطة سماعات على آذانهم .

وبجوار المخرج دائما مهندس المونتاج الإلكترونى (سويتشر) وعن طريق أزراره التى تتصل مباشرة بكل كاميرا ويتم التحويل من كاميرا إلى أخرى بلوحة التحويل عن طريق تلك الأزرار أو المقابض - وليس ذلك دورة فقط بل يؤدى إلى المزج والاختفاء أو الظهور التـدريجى وأحيانـا المسـح - وهـو فى جميع سلوكه يتلقى تعليماته من المخرج الذى يجلس بجواره - ثم يدفع الكادر المطلوب إلى جهاز التحضير ثم حسب إشارة المخرج إلى جهاز الإرسال خارج الإستديو . ثم إلى الكادر الثانى وهكذا وكل ذلك يتم بالأزرار التى أمامه . .

ومهندس الصوت يدخل فى الوقت المناسب بالموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية التى تم تسجيلها من قبل فى غرفة التزامن ودائما يشرف على نقاء الصوت وحدته . . ومن المناسب سماع الممثل للموسيقى حتى يأتى انفعاله مناسبا للحدث الدرامى .

— الفيـدوتيب :

وهى غرفة خاصة بالفيدو أو (الفيدوتيب) - وهى أشرطة ملفوفة على عجلات تحتوى على ذرات دقيقة مغناطيسية تقوم الأجهزة الإلكترونية عند التسجيل عليها بإعادة ترتيبها

بالنسبة لبعضها البعض - فتمثل ذبذبات تعكس عند العرض صور وأصواتا واضحة لما سجل عليها من قبل - وهي في ذلك تشبه شرائط الكاسيت الخاصة بالمسجل الصوتي . .

وغالبا عند حدوث أي خطأ أثناء التسجيل ينادى مراقب غرفة الفيدو أو المخرج بالتوقف ويحدد رقم القراءة المقابلة للخطأ - ويتم إعادة التسجيل من جديد للفقرة الخاطئة فقط - ولذا لابد أن تفحص وبسرعة كل صورة كاميرا قبل استخدام الصورة المباشرة التي ستسجل أو يراها المشاهدون في منازلهم .

وتقوم تلك الغرفة بالمسح والتقديم والتأخير للمشاهد - حتى تأتي مطابقة لسيناريو التنفيذ الأصلي - لأنه في العادة دائما يتم تجميع المشاهد الخاصة بأحد النجوم في يوم واحد وتصور مرة واحدة مع تغير الملابس والديكور والميكياج - وفي غرفة الفيدوتيب يتم عزلها ووضعها على شريط آخر جديد في سياقها الأصلي - وفي ذلك اختصار لوقت الإنتاج والممثل ومصروفات البرنامج - وذلك يتم أيضا في المونتاج السينمائي من ناحية تجميع المشاهد التي تدور في مكان واحد أثناء التصوير الخارجي وتصوير دفعة واحدة ، والمشاهد الأخرى الداخلية يتم أيضا تصويرها مرة واحدة بدون التقيد بتسلسل أرقام المشاهد الموجودة في سيناريو التنفيذ - وبعد تحميض شريط الفيلم - يجرى المونتاج السينمائي على نسخة العمل بالاستعانة بآلة العرض الصغيرة (الموفيولا Moviols) . وآلة اللصق Splicer وآلة التزامن Synchronixer - والتي تستخدم في ضبط أكثر من شريط معا مثل الصورة مع الصوت الخاص بالحوار وتأتي الخطوة التالية في إدخال أشرطة الصوت الأخرى من مؤثرات صوتية وموسيقى - ومع اكتمال تلك الأشرطة الصوتية يقوم رجل المونتاج بضبطها جميعا بعضها مع بعض ومع الصورة في تزامن مقنع بحيث يضع علامة أو رمزا عند بداية الشرط الصوتي حتى يسترشد بها عند مزج الأصوات على شريط واحد في مرحلة المكيساج .

ويحضر عملية الميكيساج المخرج والمونتير ويقوم مهندس الصوت أحيانا بترشيح بعض الأصوات لجعلها رفيعة أو غليظة أو ذات صدى معين . . .

وبعد إتمام الميكساج ينقل شريط الصوت الموحد المغناطيسي على شريط (صوتي فتوغرافي Optical) ليكون نيجاتيف للصوت - وفي نفس الوقت يتم تقطيع نيجاتيف الصورة وفقا لنسخة العمل بواسطة آلة التزامن . .

وبعد ذلك يرسل نيجاتيف الصورة إلى المعمل مع نيجاتيف الصوت لطبعهما معا على شريط موحد يمثل الفيلم النهائي أو نسخة العرض Standard - وبعد ذلك يستخدم ذلك النيجاتنيف في طبع حوالي أربعين إلى خمسين نسخة معدة للعرض في صالات العرض

السينمائية ـ وحاليا يتم سحب الأفلام السينمائية الروائية على شرائط فيدو لبيعها فى الأسواق فى تزاوج فنى بين السينما والفيدو التليفزيونى .

— **التليسينما :**

وغرفة التليسينما يتم بها تحويل الصورة التى على شريط سينمائى إلى صورة تليفزيونية تستطيع أجهزة الإرسال من بثها إلى التليفزيونات بالمنازل ـ وبتلك الغرفة يتم مراجعة ومراقبة وإعداد تلك الأفلام للعرض حسب أوامر المخرج بحيث يكون جاهزا للعرض من خلال إشارة البدء بتشغيل آلة العرض لتصل الصورة إلى غرفة التحكم وتظهر على الجهاز وبالتالى يقوم رجل المونتاج الإلكترونى بتحضير تلك الصورة على جهاز التحضير ثم إلى جهاز الإرسال الخارجى .

التزامن :

ونأتى إلى غرفة (التزامن) أو التسجيل الصوتى وهى شديدة التطابق مع الاستديو الإذاعى . وبها يتم نقل المؤثرات الصوتية الخاصة بالبرنامج والأغانى والموسيقى التصويرية . وتجهز الأشرطة الصوتية بواسطة مهندس الصوت داخل غرفة التحكم وتعد مرتبة حسب تعليمات المخرج سواء استخدمت طريقة (الإذاعة الخلفية Play back) أو الإرسال على الهواء مباشرة ـ وحتى التسجيل الصوتى فى النسخة النهائية ـ بالسينما لا يتم مباشرة بل تجرى عملية تسجيل الحوار مرة ثانية داخل استديو إذاعى عازل للصوت حتى يضمن نقاء الصوت تماما ـ وتسمى (الدوبلاج) وقليل من المخرجين يستخدمون حوار الممثلين أثناء التمثيل مثل يوسف شاهين بمصر ـ وفيدريكو فللينى بايطاليا ـ ودائما يأتى الصوت غير نقى ولكنه ملىء بالتلقائية وحرارة الانفعال اللحظى لدى الممثل أثناء التصوير والاندماج الفعلى لما يؤديه .

— **العرض التليفزيونى وعلماء النفس :**

ويقول أحد أطباء العقل (السجن هو كلية تخرج المجرمين ـ فإننى أعتقد أن التليفزيون بالنسبة للشباب هو المدرسة الاعدادية لتخريج الأحداث) .

وذلك الاتهام كان موجها من قبل للسينما والمسرح ـ وأيضا للصحف وحاليا يتعمد الرقابيون إظهار العقاب الاجتماعى الحاد وبشكل مكثف على المعتدى ـ حتى لا يجنح الأطفال إلى تقليد النموذج العدوانى فى الواقع لتصريف طاقتهم الانفعالية المكبوتة . .

وكـان ذلك نتيجة تخوف المسئولين على الأطفال لأنهم أصبحوا أكثر سلبية أو قلقا وخضـوعا أو عدوانية وانحرافا نتيجة للمشاهدة ـ ويتهم الجهاز بالتشجيع على السلبية ـ حيث المشاهد لا يتطلب منه أى جهد فتأتى له الأفكار جاهزة ويتعود على الكسل وعدم التفكير أو النقد ـ وتفرض الأشياء عليه وعدم امكانية التفاعل مع المحاضر فى الجهاز حيث التأثير من جانب واحد . . .

ويلاحظ علماء النفس التحليلى قيام المشاهدين الكبار بتصريف انفعالاتهم ورغباتهم اللاشعورية وميولهم وسلوكهم كالأطفال الصغار كسمات (السلبية والتلقين والاستقبال) ـ وبذلك تختفى عوامل النشاط والحيوية وتوكيد الذات والميل للاستكانة بين مدمنى مشاهدة التليفـزيون من الكبـار . . وفطن إلى ذلك القائمون على بعض البرامج فلجأوا إلى ربط المشاهدون فى المنازل بالبرامج ذات صفة المسابقات أو طرح أسئلة صعبة ويتصل المشاهدين بالبرنامج تليفونيا أو خطابيا . . أو يحضر داخل مسرح المسابقات بمبنى التليفزيون ويتم التفاعل بين مقدم البرنامج والحاضرين . .

ويؤكد كتاب علم النفس الاجتماعى [1] أن جهاز التليفزيون يقوم بتوحيد المشاعر والأحاسيس والآمال والأمانى ، بل يوجد نوعا من تنمية عادات وتقاليد وأنماط وسلوك معينة لدى ملايين من المشاهدين ينقل لهم نفس المؤثرات . .

فنجـده يساعد على وحدة الفكر والمعايير والثقافة والأذواق الجمالية وهو أداة مهمة من أدوات التثقيف الجماهيرى ـ ويوحد ويقوى الروابط الأسرية داخل المنزل عندما يرتبط أفراد الأسرة ببرنامج أو تمثيلية بعينها ـ وهو يثير فى المشاهد الخيال والوهم ويعيش الإنسان مع خيالاته المستمدة مما يراه على شاشة التليفزيون كما يثير روح التقمص الوجدانى فيعجب بشخصيات أو آراء أو أفعـال مما يجعله يسقط آمـالـه وآلامـه وعقده ومخاوفه النفسية على ما يشـاهـد من منـاظـر وشخصيات وأحـداث ـ وهـو يثـير العمليات العقلية الشعورية والـلا شعورية فى الانسان وينشط لدى المشاهد أحلام اليقظة day dremes وفيها يهرب الإنسان من الواقع المؤلف ليحقق رغباته المكبوتة التى يعجز عن تحقيقها فى عالم الحقيقة وفى ذلك نوع من التصريف .

ويتعلم الأطفال من التليفزيون الكثير ـ ولكنه يحرمهم من ممارسة خبرات أخرى مثل القراءة واللعب ـ ويبعدهم عن العمل والنشاط ـ وخاصة عندما ظهر التليفزيون الملون فى

---

(١) المعرفة ـ علم النفس الاجتماعى ـ دار النهضة العربية ـ بيروت .

بداية سنة ١٩٥٣ ـ وتوالت أنظمة الإرسال Ntsc الامريكى و (سيكام Secam) الفرنسى ثم بال PAL الألمانى الغربى وغيرها . . .

وتقول شايون Shayon سنة ١٩٥١ عن تأثير الجهاز فى التعليم الاجتماعى (إنه أقصر الطرق للوصول لعالم الكبار ـ لأنه المنفذ الذى يطل منه الطفل على عالم الكبار ـ أو هو الباب الخلفى السريع لذلك) .

— دور التليفزيون الفعال :

وبجانب ذلك فله دوره فى إقناع الناس والتأثير عليهم بالمحاضرات والبرامج ـ أو ما يعرف بغسيل المخ أو إعادة تعليم الأفراد أو أحيانا يطلقون على تلك البرامج الموجهة الإصلاح الفكرى .

وأيضا له دور فى إرساء الديمقراطية وعقد المناظرات بين المرشحين على الهواء مباشرة حتى يظهر كل حزب ببرنامجه وأهدافه ورؤياه السياسية . ولديه دور فى إرساء المهارات اللغوية عن طريق البرامج التعليمية أو التمثليات ذات الحوار الراقى .

ولا يغفل دوره فى التعليم الاجتماعى حيث يقلل الفروق الطبقية فى المعلومات العامة والمفردات الاصطلاحية المتداولة . . بحيث يوجد نسيج شبه متجانس للرؤيا الاجتماعية لدى أفراد المجتمع الواحد .

ولديه دور فعال فى تنمية الحس التذوقى والأخلاقى ـ عن طريق البرامج المباشرة أو عن طريق التمثيليات الدرامية فى عالم الأسرة أو المدرسة أو الاثنين أو عرض الأفلام السينمائية الراقية فى برامج هادفة مثل (نادى السينما) بمصر إخراج وإعداد محمد قناوى وتقديم د. درية شرف الدين وبرنامج (سينما نعم سينما لا) لشريف رزق الله ـ أو برنامج العالم يغنى ، وبرنامج (ذاكرة السينما) من أعداد على أبو شادى .

. . . وهناك برنامج لوحة وفنان أو التى تتناول المسرح أو الأدباء أو الموسيقيين وبرنامج عالم الباليه إخراج فكتور ميخائيل وتقديم عبد المنعم كامل ـ فى تغطية لإيقاع العصر الحديث لعزوف الكثير عن القراءة أو الذهاب للمسرح أو السينما أو عروض الأوبرا والباليه ـ فيعرض التليفزيون بانوراما تذوقية لمختلف أجناس المعارف والفنون من خلال مناقشة جادة للنقاد والمتخصصين وأيضا تناول الأبحاث العلمية والمخترعين والأبحاث الطبية والصحية . . إلخ .

ويساهم التليفزيون فى استثمار وقت الفراغ لدى الكثيرين . . وله دور فعال فى مجال

التربية سواء ببث الدروس المنهجية على طلاب المراحل المدرسية المختلفة لمراجعة ما استغلق فهمه من المقرر الدراسى - ويؤكد على ذلك د. إبراهيم مطاوع [1] (ويمكن أن يكون الارسال التليفزيونى التعليمى مركزياً عاماً مثلما يحدث فى مصر وأوروبا واليابان . كما يمكن أن يتم الإرسال محليا كما فى الولايات المتحدة الأمريكية فلكل ولاية إرسالها العام عن طريق الدائرة المفتوحة . ولكل جامعة بل وكل مدرسة إرسالها الخاص الموجه لطلابها بواسطة الدائرة التليفزيونية المغلقة) .

وأحيانا فى مجال الدراسات العليا أو الجامعية تعرض المحاضرات والعروض التوضيحية أو المقابلة الشخصية أو التمثيليات الدرامية وأحياناً تستخدم الوثائق الحقيقية بعرضها (الواقعيات) على شاشة التليفزيون .

ويتم عمل حلقات البحث وهى تطبق مع المدرسين المتدربين بأن يسجل المدرس الدرس التدريبى على شريط (فيدو كاسيت) صغير ثم يعرض بعد ذلك على الطالب وزملائه بحضوره بأسلوب تقييم تربوى باستخدام التليفزيون وإعادة وتكرار الأخطاء على الشاشة تحت أشراف أستاذ طرق التدريس والتدريب التربوى الميدانى .

— بين السينما والفيدو :

تقنية التليفزيون ، تعدت السينما حيث شريط الفديو لا يحتاج لتحميض . بل يتم عرضه فور تسجيله كوثيقة مادية سريعة ورخيصة الثمن عن الفيلم السينمائى - وجميع المدارس والجامعات والمؤسسات لديها مكتبة شرائط فيديو كاسيت لتعرض بواسطة جهاز الفيديو الصغير وتتميز تلك الشرائط بطول عمرها وعدم فسادها مثل شرائط السينما التى تحتاج لدرجة حرارة منخفضة وظروف حفظ معينة حتى لا تجف .

وبذلك استقر هذا الجهاز ليس فى المنازل ودور العلم النظرية بل استخدم فى كليات الطب والهندسة والعلوم الطبيعية والعسكرية كوسيلة لنقل الخبرة والمعرفة - فيمكن لطلاب الطب متابعة العمليات الجراحية وقت إجرائها على شاشة التليفزيون من غرفة مجاورة .

ويؤخذ على التليفزيون كما ذكر من قبل أنه وسيلة اتصال من جانب واحد فلا يستطيع المشاهد سؤال المحاضر - أو التفاعل معه أثناء إلقائه المحاضرة ، وينطبق ذلك على البرامج العادية التى تبث للمنازل - ولكن فى مجال التعليم هناك الدوائر التليفزيونية المغلقة التى

---

(١) د. ابراهيم مطاوع - د. شفيق ويصا - الوسائل التعليمية - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٨١ .

تتيح للطالب سؤال المحاضر أثناء المحاضرة وأحيانا يتم عقد مناقشة لمجموعة من العلماء فى عدة دول بواسطة الاتصال التليفزيونى عن طريق الأقمار الصناعية .

وأوجدت السينما رواجا تجاريا لها بسحب الأفلام التجارية على أشرطة فيديو كاسيت قبل عرض الأفلام تجاريا فى صالات العرض وطرحها بالأسواق . .

وانتشرت فى بعض الدول أجهزة (الفيديو سنتر) أو (المركزى) وهو عبارة عن جهاز الفيديو المنزلى وله هوائى ينقل الإرسال إلى أجهزة التليفزيون الموجودة بجواره فى دائرة سكنية لا تزيد عن نصف كيلو متر - بما يشبه محطة إرسال تليفزيونية خاصة صغيرة - وخطورته تأتى لانعدام الرقابة على المادة المرسلة وما تحويه من مضمون أخلاقى وسياسى واجتماعى . مما يؤثر على الصغار والكبار ويخل بالبناء الوجدانى والنفسى والأخلاقى لأفراد المجتمع . . وعقد أخيرا ندوة فى كلية الاعلام بجامعة القاهرة لمناقشة تلك الظاهرة الخطيرة على المجتمع المصرى ودور الرقابة على المصنفات وأجهزة الأمن وعلماء الطب النفسى والاجتماعى وغيرهم ومدى السيطرة عليها - وعديد من الدول تمنع دخول تلك الأجهزة (الفيديو سنتر) لخطورتها وصعوبة السيطرة على ما تبثه للآخرين . .

ونشأت نوادى فيديو خاصة لها ترخيص تجارى تعير شرائط الأفلام والمسلسلات وغيرها للمشتركين بها - وهناك نواد تبث إرسالها مباشرة للمشتركين بعد تثبيت جهاز توليفى لاسلكى فى جهاز المشترك بمنزله يمكنه من استقبال إرسال النادى نظير اشتراك محدد . . وما على المشترك إلا الاتصال هاتفيا بالنادى ويحدد ما يبث له طوال اليوم أو الأسبوع كبرامج استعراضية أو خاصة بالأطفال أو فيلم سينمائى محدد وهكذا بدون الخروج من منزله . .

وقد أعلن مؤخرا عن بدء قناة إرسال رسمية بمصر تبث برامج خاصة اقتصادية أو ثقافية وغيرها للمشتركين نظير رسم ثابت . . وبنفس طريقة ارسال المحطات الخاصة فى امريكا وأوربا .

بل فى بعض المدن الأوربية تمد تلك الشركات الخاصة (بنوادى الفيديو التليفزيونية) كابلات تحت الأرض لمنازل المشتركين تتصل بكابلات ضخمة كإرسال سلكى ثابت . .

وهناك الفيديو المركزى الخاص بالعمارات السكنية الضخمة - سواء بالاتصال السلكى أو بواسطة (الفيديو المركزى) ذى الهوائى اللاسلكى . . يبث إرساله إلى قاطنى العمارة حسب رغبة كل شقة سكنية بواسطة مكالمة هاتفية داخلية لفنى الفيديو الموجود عند مدخل العمارة السكنية . محددا رقم شقته واشتراكه وغالبا الاتصال المرسل يكون سلكيا حتى يلبى الرغبات المختلفة المتعددة لساكنى البناية . .

وتستخـدم الـدوائر التليفزيونية المغلقة فى أعمال الأمن والمراقبة فى الفنادق والبنوك والمتاحف . . إلخ .

ونـرى ذلك الجهاز الحاوى داخله على تقنية السينما والمسرح والراديو تحول لوسيلة تعليمية وتذوقية راقية ونقل للخبرة والمعرفة والثقافة العامة والخاصة وأيضا لوسيلة اتصال جماعى ينقل رسائله إلى ملايين الناس مرة واحدة مثل الصحف والمجلات والراديو - ولكنه يتفوق عليها فى بثه المباشر ورؤية الجماهير للأحداث وقت حدوثها مباشرة بعكس السينما التى يمكن الإنسان أن يذهب إليها أو ينشغل عنها بحياته اليومية . .

ونراه متخذا موضعا هاما فى المنازل والمقار الرسمية وغيرها محولا لجزء مهم وأساسى من حياة الانسان العادى لأنه يعرض ويشرح ويبسط وينقل ويعلن ويوجه وينصح ويسلى ويرفه ويسعد دون وجود مشقة مازجا وعارضا لمعارف وتقنيات وعلوم وتنبؤات وأمانى وأحلام إنسان هذا العصر .





الفصـل الخـامس :

نمـاذج نقـدية تطبيقية

١ - اسكندرية كمان وكمان - وسينما المجاهدة الذهنية والاستبصار .
٢ - الواقع المرموز - فى فيلم الأراجـواز .
٣ - سينما لا تكذب ولا تتجمل - فى فيلم الهروب .
٤ - الحياة خارج إطار العصر - فى فيلم كابوريا .
٥ - انتحار بائع الموت - فى فيلم شبكة الموت .
٦ - الامبراطور يغسل الأموال القذرة - فى فيلم الامبراطور .
٧ - رسالة إلى حسنى مبارك - تأخرت أربعة آلاف سنة - فى فيلم موعد مع الرئيس .
٨ - فساد الأمكنة والأزمنة . . . فى فيلم ليل وخونة .
٩ - الواقع الحالم . . . فى فيلم قلب الليل .
١٠- الثأر العام . . . فى فيلم كتيبة الإعدام .
١١- فيروس الفساد . . . فى فيلم ولاد الأيه .
١٢- هاملت . . . يعود مصرياً . . . فى فيلم بيت القاضى .
١٣- تموت الأشجار وهى واقفة . . . فى سواق الأوتوبيس .
١٤- الايقاع الخريفى فى فيلم العار .
١٥- البطل الملحمى فى ليلة القبض على فاطمة .
١٦- هل الحضارة فى أيامها الأخيرة . . ؟ فى فيلم آخر الرجال المحترمين .

نستعـرض فى هذا الفصل نماذج نقدية تطبيقية لعدة أفلام سينمائية مصرية حاوية رسـالة فنية ما . وتركت بصماتها على المشاهد والمتذوق والمناخ الفنى بصفة عامة . . من خلال تنـاولهـا لعدة مفاهيم متفاعلة وواقع الإنسان المصرى من جهة وتطرح هذا الواقع المعاش للمناقشة من جهة أخرى . . فى دراسة متأنية بالعرض والتحليل والمقارنة أو القياس لإضاءة الزوايا الرئيسية داخل بنائية تلك الأعمال الفنية .

●● سينما المجاهدة الذهنية والاستبصار فى :

إسكندرية كمان وكمان ...

●● يقذف يوسف شاهين داخل مآقينا خواطره النفسية وإرهاصاته ورؤياه الذاتية من خلال شريط فيلمى بلا تسلسل منطقى للأحداث . فالقصة بمفهومها المتعارف عليه من بداية تمهد للأحداث وبتفاعل الشخوص فى منتصفها ليحسم الصراع فى نهاية الفيلم غير موجودة .

بل يفـاجأ المشاهد بثلاثة مستويات ذهنية للمخرج برؤيا تعبيرية تجريدية تجسدها أحـداث وشخصيات تتحرك وتتنفس على المساحة المضيئة للشاشة الفضية ـ لفيلم تحت مسمى (إسكندرية كمان وكمان . .) ـ فهناك عالمه الشخصى الذاتى الظاهر والباطن فى حالة مزج بينهما . وثانيا الماضى الحضارى التراثى البعيد لمدينة الاسكندرية . وأخيراً معاناة المخرج المعاصر مع هموم وقضايا وطنه متمثلة فى متاعب ومطالب مهنته . . فى تآلف ممتزج مسقطا الفواصل الزمانية والمكانية المنطقية التقليدية محلقا بحرية ورشاقة ذهنية وحرفية . فيما بينهما جميعا .

فنحن أمام توليفة غير عادية من العرض السينمائى لفنان يؤدى ويتكلم ويؤلف منفذاً ما فى خياله وعالمه الشديد الخصوصية . محركا للأحداث المتباعدة برؤيا ميتافيزقية ، فالعمل مغرق فى الذاتية على المستوى النظرى والحرفى ، ونشم فيه رائحة « النرجسية » الشديدة إن صحت تسميته بذلك . . وهو إنتاج مصرى ـ فرنسى مشترك مكون لثلاثية يوسف شاهين التى بدأهـا بفيلمى (إسكنـدرية ليه) ثم (حدوتـة مصرية) وأخـيراً ـ إسكندرية كمان وكمان . وجميعها تدور أحداثها بمدينة الاسكندرية مسقط رأسه . فهو يعيش الحاضر ورئته حبلى بهواء الماضى السكندرى العتيق قبيل تأسيس عمرو بن العاص للفسطاط كعاصمة لمصر بدلا من الاسكندرية .

● فعلى المستوى الشخصى الذاتى : يوسف شاهين هو المخرج وكاتب السيناريو والحوار وبطل العرض الفيلمى ومعه آخرون (عمرو عبد الجليل لأول مرة يسرا وحسين فهمى وهشـام سليم وهدى سلطان وتحية كاريوكا وعبلة كامل . . وغيرهم . .) وأحيانا نضبـطه متحـولا لمشاهد لأحداث أفلامه من خلال المناقشة للعروض التجريبية الخاصة للحـديث منهـا والقديم فى عرض لتطور أسلوبه الاخراجى والتمثيلى - فلا يملك جمهور النظارة إلا مشاركته المشاهدة فقط فى محاولة مستعصية لاستبيان ما استغلق فهمه من أحداث .

فنـدرك يوسف شاهين البطل الحاضر دائما . وإن غاب فهو محرك لشخوصه التى استجلبها وألبسها أقنعتها المتعددة . وأطلقها تقفز هنا وهناك داخل وخلال المكان والزمان التـاريخى الأسـطورى وأحيانـا يستضيفها تجالسنا فى زماننا المعاصر لتؤدى دورا ما داخل السياق الفيلمى . . محققا بذلك الربط الذهنى والرمزى لديمومة الحضارة الانسانية وثبات سلوكيات النفس البشرية قديما وحديثا . طارحا مبدأ قدرية المواجهة للمناقشة على لسان الأمير الدينماركى « هاملت » بقوله « أكون أو لا أكون . . » .

فنراه دائما موجوداً وفى المقدمة فهو كبير قادة « الاسكندر ذو القرنين » وأيضا بطليموس الثـانى يختـار نمـوذجا لتمثال شاب يعتلى فنار الاسكندرية الشهير ، وفجأة يجالس يسرا « نادية » ويناقشها فى اخراج فيلم « هاملت » ، ويؤدى دور أنطونيو القائد المنهزم والحبيب المنتحر فوق صخرة حدباء على شاطىء كيلوباترا بمرسى مطروح ، ويتهم كيلوباترا بالخسة وتسببها فى استعمار الرومان لمصر . . ولا مانع من تحوله للنقابى الثائر المعتصم بمقر نقابة المهن السينمائية مضربا عن الطعام مع زملائه . . ضد قانون لا يلبى مصالح الفن الجاد ويثبت الفن الاستهلاكى الرخيص . . ثم هو الراقص السريع الحديث المؤدى لاستعراض فنى مع بطل أفـلامـه . عمـرو عبـد الجليل بشـوارع برلـين بعـد فوزهم بجائزة الدب الفضى . . وسريعاً يجرى مع يسرا داخل الاحتفالات الشعبية يضرب بالنار وينازل أحد شبـاب الصعيد برقصـة التحـطيب بالعصـا - مؤكداً أن التمثيل فى السينما واقع حقيقى ولا وجود عنده للمثل البديل . وأيضا رامزاً لفتوته وأنه مازال قادرا على العطاء ومجاراة شباب اليوم . . وهو المنزعج لوقوع حادث طريق لزوجته ، ويتسلل إلى قبر الاسكندر السرى مع حسين فهمى (الجرسون) اليونانى كشاهد وحيد له وأيضا على اختفائه وتدميره بواسطة معدات البناء الضخمة التى تشيد مكتبة الاسكندرية الحديثة حاليا .

ويعـرض علينا معاناته الوجدانية الشخصية . فبعد اكتشافه لبطل أفلامه الشاب عمرو عبد الجليل ومنحه كل أدواره الفنية القديمة . . فى محاولة لبعث ماضيه من جديد ،

وحلم أيضا بتحقيق مشاريعه الفنية الراقية المستقبلية به مسقطاً بذلك مسافة الزمن التى مضت ، معتبراً ذلك الشاب هو نفسه أيام فتوته حتى خيل له أنه هو فعلا وظن حدوث نفس الشيء للممثل الشاب من تقمص لشخصية المخرج فى الزمن البعيد ولكنه يتركه فجأة ويهرب لرجال الانتاج الفنى التجارى الهابط ويستقل ماديا ويتزوج وينجب ويعيش المخرج مأساة الجحود ويحارب معركته بنقابة السينمائيين ليهزم من أخذوه منه .

ولا بأس فكثير من الفنانين جعلوا من أنفسهم ومن أحبوهم عناصر متحركة ومتفاعلة داخل أعمالهم فنرى « سلفادور دالى » الفنان التشكيلى الأسبانى يحب « جالا » وبعد طلاقها من الشاعر « بوإيلوار » يتزوجها ويرسمها فى حوالى سبعين لوحة . ونراه يرسم نفسه كثيرا داخل لوحاته السريالية بشاربه الطويل ، وأيضا الرسام « مارك شاجال » يفعل ذلك مع زوجته برؤيا شاعرية ـ أما « جيمس أنسور » البلجيكى فهو دائما بين لابسى الأقنعة ومهرجى السيرك المتجول داخل لوحاته ، وأيضا الألمانى (فرانس كافكا) نراه يتحول إلى حشرة وأشياء جامدة فى أعماله الأدبية برؤيا تعبيرية سريالية .

فهو محور الأحداث ومحركها وقائد المعتصمين والراقص الأوروبى والشعبى والمخرج الحاذق والممثل البارع والمشارك فى أحداث الزمن الحضارى الاسطورى والمغنى الملحمى أيضا .

● أما على المستوى الحضارى الاسطورى : فيطرح ماضى الاسكندرية الذى هو ماضى مصر الحضارى من خلال مبدأ المواجهة للغزو الخارجى عارضا مسيرات تأييد ومعارضة « الاسكندر ذو القرنين » بمصر وحياة بطليموس الثانى وهزيمة كيلوباترا وأنطونيو والاستعراضات التراثية الشعبية المعاصرة . . خالطاً بين الميراث الحضارى والشعبى لأنهما وجها عملة حضارية واحدة لكل الأمم والشعوب ـ متأثرا بذلك بفيلم « أساطير رومانية » للايطالى « فللينى » فى منتصف الستينيات وخاصة مشهد انتصار قيصر ويرمز بمشهد تحطيم قبر الاسكندر السرى بأن تلك الحضارة مازالت دماؤها ساخنة وتنبض فيها الحياة حتى وقتنا الحالى .

● أما على المستوى المهنى المعاصر : فيطلعنا على مراحل ابداع مشروع الفيلم نظرياً والتحضير له لعدة أعوام واختيار أماكن التصوير والمناظر والأزياء ورسم ملامح أبطاله الخارجية والداخلية ، ويعرض علينا حرفية تنفيذ مشاهد فيلم (هاملت) . وكيفية وضع الممثل على عتبة الإحساس المطلوب باستفزازه وتهيئته بهدف الوصول لأعلى درجات الأنفعال ، معطيا بذلك ثقافة حرفية للجمهور العادى ، ومظهراً مدى معاناة فريق الفيلم أثناء تنفيذ أحد المشاهد التى ربما تعرض لزمن وجيز جدا أمام الجمهور . . عارضا . . معاناة الابداع الفنى كما هى . .

مثلما فعل فنانو التجريدية التعبيرية الغنائية التشكيليون الفرنسى « جورج ماتيو » والأمريكى « جاكسون بولوك ١٩١٢ - ١٩٥٦ » . . فنراهم ينفذون لوحاتهم الطبيعية الضخمة أمام المشاهدين فى حالة مزج بين الفن التلقائى واللعب والاستعراض الفنى المسرحى - لعرض مراحل ابداع اللوحة التشكيلية . .

ويسجل داخل سياق أحداث الفيلم معارضة أغلبية الفنانين لقانون (قانون ١٠٣) يشجع الانتاج الهابط ويفرض عليهم مجلس إدارة غير مرغوب فيه مطالبين بالحرية المطلقة فى العمل النقابى بلا وصايا من أحد . . وكيفية اعتصامهم وانتصارهم فى النهاية - متناقضا مع نفسه حيث نضبطه يحاول فرض الوصايا والدكتاتورية الفنية على الممثل الشاب عمرو .

● وفى النهاية ندرك كيف نجح يوسف شاهين فى الربط بين المستويات الذهنية الثلاثة (الذاتى - الحضارى - المهنى) فنراه تعمد الظهور فيها جميعا . تلك واحدة أما الثانية فلجأ لاستخدام الممثل الواحد فى أكثر من دور داخل تلك المستويات المتعددة بسلاسة حرفية فى المونتاج الذى أبدعته (رشيدة عبد السلام) وشاعرية موسيقية للفنان (محمد نوح) وإضفاء القناعة المرئية للأمكنة المتباعدة من خلال ديكور ومناظر « أنسى أبو سيف » ذلك من ناحية التكنيك الحرفى الفنى ، وأيضا رامزاً بأن سلوك الانسان قديماً وحديثاً شبه ثابت والذى يتغير هو القناع الخارجى فقط من ملابس ولغة معاصرة ، متأثرا بمسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » سنة ١٩٢١ للكاتب المسرحى العالمى « بيراندللو » ، وكيف خرجت شخصيات المؤلف المكتملة من ذهنه والأخرى التى لم تكتمل وناقشته وتمردت عليه فى خلط بين عالم الظاهر والباطن . بحيث التبس الأمر على المؤلف ذاته بين الواقع والوهم فنرى حسين فهمى كبير كهنة المصريين يتوج الاسكندر بتاج « ذو القرنين » هو أيضا كبير مهندسى بطليموس الثانى والممثل النقابى النشيط و « الجرسون » اليونانى المتيم بحب الاسكندر وحامل سر قبره تحت شوارع الاسكندرية الحديثة . ورئيس نقابة السينمائيين مرفوض من الأغلبية وقائد للأمن المركزى فى موكب الاسكندر ، ويعصر أجساد الفلاحين الفقراء فى طواحين الغلال الأثرية ويصفى طائفة العلماء والفلاسفة اليونانيين . . وهكذا هشام سليم نقابى ثائر وقيصر روما المنتصر وقائد الفلاحين المعارضين للاسكندر فى مصر - ويسرا كليوباترا المنتحرة والجارية فى مرسم بطليموس وعضوة النقابة البارزة - وقاتل والد هاملت صاحب شركة الانتاج الفنى الهابط وكيف سحب الشاب عمرو لنشاطه الخاص .

والشاب عمرو هو الاسكندر المتوج وأيضا المسجى داخل تابوته الزجاجى وسط مخلفات تراثية من بلاد سومر وبابل وآشور وفرغانة والهند وآرام ومصر وطروادة ومنف - وهو هاملت المصرى الثائر - ولاعب أدوار المخرج القديمة .

وهكـذا فى النهـاية يخلع الجميع أقنعـة التمثيل . . ليحتفلوا بانتصـارهم الواقعى المعـاصر . . بتحقيق مطالبهم النقابية ـ وتظهر جميع الأجيال الفنية مرددة النشيد القومى « بلادى بلادى . . » ! ـ بعد حصولهم على حريتهم كاملة .

● فيوسف شاهـين أتى من مناطق إستثنائية بمخليته ولا شعوره البعيد والقريب بجزء من تلافيف وجدانه . وقذف به على سطح الشاشة الفضية . فاستحال إلى شخوص متحـركـة وأشياء متـماوجـة أمامنا . . فى إطار ميتافيزيقى أسطورى برؤيا حرفية سينمائية راقية . . موجها الدعوة للمشاهدين للمجاهدة الذهنية والاستبصار وشحذ الخيال لمواجهة الـواقع المعاش بوعى حضارى معاصر . . بعيدا عن السرد النمطى لمجريات الأحداث الروائية التلقيدية .

* إسكندرية كمان وكمان :

تاريخ العرض : ١٩٩٠ .
أخـراج : يوسف شاهين .
سيناريو وحوار : يوسف شاهين .
مدير التصوير : رمسيس مرزوق .
مونتـاج : رشيدة عبد السلام .
موسـيقى : محمـد نـوح .
ديكور ومناظر : أنس أبو سيف .
انتـاج : مـاريان خورى . (مصرى / فرنسى) مشترك .
بطـولة : (يوسـف شاهــين ـ يسرا ـ حســين فهـمـى ـ عمــرو عبد الجليل ـ هشام سليم ـ تحية كاريوكا ـ عبلة كامل) .

الواقع المرموز .. فى فيلم الأراجوز ...

يعود عمر الشريف أو الأراجوز العجوز بهذا العمل الفنى برؤيا شاعرية شعبية إلى وطنه مشدودا بسنين الغربة والبعاد الطويل من بلاد أوروبا مصابا بـ (حمى الوطن) . مؤكدا التصاقه بجذوره العربية . وتلك السنين لم تدخله حالة اغتراب داخل وطنه مصر .

— ويتناول المخرج « هانى لاشين » والمؤلف « عصام الشماع » أحداث الفيلم الدرامية من خلال ثلاثة محاور هى (الرمز . الواقع . الخيال) .

— فيرمز للضمير الشعبى بتلك الدمية الخشبية . الأراجوز أو (قرة - جوز) وتعنى الدمية التى تلعب فى الميادين ذات الأعين الواسعة السوداء . . وهى أداة الفقراء والبسطاء لكشف الظلم والفساد وليست مسخا يسعى لإضحاك الآخرين ويتبخر ما قاله بعد انصرافهم عنه . . فدائما لديها رسالة وقضية تدافع عنها برؤيا فنية فى قالب شعبى محلى بأسلوب معاصر . .

— ومادة القول والحوار لتلك الدمية واقع الناس البسطاء . تبصرهم بما يحاك ضدهم فى السر والعلانية من مؤامرات وما يواجهونه من أمراض اجتماعية واقتصادية وسياسية وقومية . . يؤديها نيابة عنهم صاحب الأراجوز (عمر الشريف) ونراه أحيانا ينفصل عن واقعه متحولا لأراجوز آدمى فى تداخل بين الأداة والمؤدى . . فى حالة تقمص وذوبان وجدانى فتراه أراجوزا يمثل . وممثلا « يتأرجز » فى تشابك متوتر بين الرمز الوجدانى الدمية والواقع المادى للرجل . . الانسان الذى يعانى من واقعه الشخصى نتيجة لجحود ابنه البكر له « بهلول » هشام سليم . ورفضه مساعدته فى معاناته المهنية . . ويرسله للقاهرة ويتخرج من الجامعة متحولا لأراجوز غير سوى انتهازى علنى معروض دائما للبيع فى كل زمان ومكان بأعلى سعر مستغلا موهبة التمثيل والتقمص التى أخذها عن أبيه منذ الصغر فى الفساد والانتهازية القذرة .

— ويعيش الأراجوز العجوز قدره الواقعى محركا لدميته مؤلفا وناطقا لحوارها بلسان من صفيح ولكنه لا يسكت على الظلم ودائما ينطق بالحق . ويحيك ملابسها الصيفية والشتوية الريفية ويحمل مسرحها الصغير على ظهره ضاربا فى القرى والنجوع والأسواق والحقول - كما يحمل هموم الناس اليومية . وينتزع الضحك من الصغار والكبار فى عملية مصارحة ومكاشفة ذاتية للعيوب والمؤامرات فى تلقائية لها صفة الغسيل والتطهر المعنوى وأيضا التثقيف النفسى تجاه ضغوط الحياة اليومية . .ولأن جمهوره محروم من وسائل التعبير والمواجهة فهو ضميرهم الشعبى اليقظ الذى يقفز فوق جميع الحواجز الروتينية والرسمية فى بساطة وعفوية .

— فهو يملك أدوات المسرح الرسمى الأساسية من « إلقاء . حركة . جمهور » . ولكن ببساطة وتلقائية شعبية ، وذلك سر قوته ـ فليس له عنوان أو مكان ثابت لأنه يأتى حيث يتجمع الناس فى أى مكان وله أبعاد وعمق المسرح المادية المعروفة وأيضا ستارة . وخلفيتـه بيئة المكان الطبيعية ـ ولا يحتاج لخشبة مسرح ومدرجات ومقاعد أو بوابة دخول واضاءة وكهرباء وممثلين وديكور . . بل فى الهواء الطلق بين الاشجار والنخيل والأسواق وضفاف الترع بلا كلفة أو تكاليف أو رسوم مشاهدة بل فقط قروش قليلة برضا وقناعة ـ وغـير مطلوب ملابس رسمية أو نص مكتوب ـ فحواره من واقع معاناة الجماهير وآمالها ـ وأحيانا يتدخل المشاهدون ويشتركون برأيهم فى العرض بالتعديل أو التعليق مسقطين بذلك الحاجز النفسى بين المشاهدين والعرض (حالة الذوبان العاطفى) فى رؤيا لها صفة الملاحم الشعبية البسيطة ذات النصـوص الشفوية المتطورة والمتغيرة مع مجريات وأشكال الحياة . حاوية داخلها وجدان الجماعة والموروث الشعبى فى تواصل وتوارث مستمر عبر الأجيال لقيم العرف والتقاليد الاجتماعية والبطولات الشعبية وأيضا للقضايا المعاصرة اليومية . . ولكن فن الأراجوز يبعد نسبياً عن اجترار الماضى البعيد وقصص الخيال الشعبى الاسطورية ـ فمادته واقع الناس اليومى متخذاً من دميته ومحركها رمزاً تعبيريا لوجدانه وآماله وآلامه الدامية .

وينفصـل عمـر الشريف أحيانا عن دميته ويناجيها ونراه يرفض أن يكون أراجوز خشب ويسعى للزواج مرة ثانية وممارسة حياته الواقعية بعد ذهاب ابنه الكبير للجامعة . . فيخرج من أسفل مسرحه الصغير متحولا لأراجوز حقيقى آدمى يرقص ويمرح ويغنى داخل الحقول والأنهار مستعرضا امكانياته الفنية ومعبرا عن دوره وأهميته فى الحياة الانسانية حيث يفـوز بقلب زوجتـه الثـانية « مرفت أمين » انعام . مثلما تفعل الطيور البرية فى رقصاتها الغزلية . . من خلال مشاهد شديدة الشاعرية وموسيقى ساعدت فى تكثيف الاحساس الـدرامى للمشـاهـد للفنان « عمار الشريعى » وندرك الأراجوز يعيش واقع وطنه الكبير فيتصايح للحرب ويحزن لهزيمة ١٩٦٧ ويفرح لنصر رمضان أكتوبر ١٩٧٣ وينادى بحمل السلاح وزيادة الانتاج ويؤلف أغانى لأطفال المدارس وينتقد سلبيات المجتمع المعاصر .

— والخيال والاحلام المثالية فى الحق والعدل تراود الأراجوز العجوز الآدمى دائما . فمقدوره أن يضرب ويطارد من العمدة ورجاله الفاسدين بقريته . . لأنهم كلما قطعوا لسانه طلع له ألف قانعاً بقروشه القليلة محلقاً داخل مثاليته الانسانية بدفاعه عن المظلومين وكشف الفسـاد ويفلسف حياته القاسية بحبه للناس الفقراء وللحق فنراه يواجه فرسان الانفتاح الاستهلاكى فى عدوانهم على الأرض الزراعية . لأن كل أرض مشى عليها هى بمثابة أرضه

وكل ناس تكلم معهم هم عشيرته ـ ولابد من الدفاع عنهم برؤيا مثالية انسانية شاملة محلقا بأحد جناحيه فى الخيال العالى . . والآخر يلمس به أرض الواقع يتزود منها بمعاناته الدرامية ـ ويعيد تصديرها وصياغتها للناس فى قالب فنى شعبى بسيط ، ويحلم أيضا بعودة ابنه الجامعى للقرية لمساعدته . . والواقع ينسف ذلك الحلم المشروع . . فهو على المستوى الجماعى حامل لضمير البسطاء . . وقلبهم الخافق وأنفاسهم المتعبة وخطواتهم المرتعشة وأحلامهم الصغيرة فى العدل والحرية ، يتحرك معهم وخلالهم وداخلهم فى شاعرية وذوبان إنسانى يرى ويرصد ويشتم المكائد والمفاسد ويعلنها سريعاً على لسان دميته التى يحركها بأصابعه من أسفل الستار مواجها بها قوى الظلم والظالمين ومنبها المشاهدين .

— وتقوم دمية الاراجوز ومن خلفها بالربط الرمزى بين الواقع المعاش . والخيال المثالى كما يحلم به صاحب الأراجوز . . فى مزج وتداخل درامى برؤيا شديدة الحساسية والتعبيرية الفنية بينهما « الرمز . الواقع . الخيال » ساعد على ذلك كاميرا « محسن أحمد » ذات الحركة السريعة المستغلة لامكانيات البيئة الطبيعية الزراعية فى شاعرية تعطى تكثيف الخلفية الدرامية لأداء الممثلين وأيضا ندرك كلمات أشعار « سيد حجاب » ومالها من دلالة شعبية مؤثرة على مشاهد الفيلم ومضمونه العام من خلال الرقصات الاستعراضية المعبرة .

— والفيلم به العديد من الاسقاطات النفسية والرمزيةفنرى عمر الشريف يسأل دميته بعد نكسة يونيو ٦٧ « ماذا سنقول للناس غدا ؟ » فى مناجاة لها صفة التواصل العاطفى بينهما من جهة وأيضا لها صفة النقد الذاتى المباشر من جهة أخرى . فلديه مسئولية إعلامية نقدية مستمرة تجاه مجتمع قريته .

وعندما غزت القرية أجهزة التلفاز والفيديو والالعاب الالكترونية ومحلات السوبر ماركت ـ هتف الأطفال فى وجه الأراجوز العجوز ودميته مطالبين بأفلام « المرأة الخارقة ومسلسل كوجاك البوليسية » كرمز ونتيجة لمسح الهوية التراثية والموروث الشعبى من وجدان الصغار والكبار غير المتعلمين نتيجة للانفتاح غير المقنن على كل جديد أتى من الخارج فى تناول سلبى للانفتاح . . وكرد فعل نفسى ذاتى حاول الأراجوز اثبات أن زمنه لم ينته بعد فألف أغانى تربوية للمدارس تناقش أمراض المجتمع المعاصرة من هجرة وإهمال للأرض الزراعية وتجريفها والسفر للخارج بلا مبرر والدعوة لزيادة الانتاج والأخذ بأسباب العلم الحديث .

— وينضم بهلول ابن الأراجوز الجامعى للانتهازيين الجدد القدامى بزواجه من عائلة « الكسبانى » ذات الماضى الاقطاعى البعيد مرتدية قناع كل عصر من الاتحاد القومى إلى الاتحاد الاشتراكى إلى مجلس الأمة ثم الانتخابات الانفتاحية فى رؤيا لها استمرارية

الفســاد رامزاً بصورة الباشا السابق يوم زفاف بهلول الذى تحول لأراجوز غشاش يحارب الجميع ويخسر نفسه . مؤكداً أن القهر موجود ولابد للفقراء من أداة مقاومة خاصة بهم . ولتكن دمية خشبية ومن خلفها ضمير له لسان وعين يقظة .

— ويرفض الأراجـوز العجـوز مبدأ « الأنا مالية » الذاتى الضيق ويحارب تجزيف وتخريب الزراعة ويتحدى ابنه البكر فى سلوك انسانى له الاسقاط النفسى لحبه لقيم الحياة من حوله . .

— وبظهور خطر الانفتاح عاود صديق الأراجوز المربى العجوز محو أمية الصغار تحت الاشجار وترك الجلوس على المقهى كرمز للاستعداد للأعداء الجدد بالعلم والمعرفة .

— ونتيجة لصراع الأراجوز ودفاعه عن قريته ضد عصابات الانفتاح ومعهم ابنه الانتهازى الذى تحول لرأسمالى تسقط زوجتـه الثانية قتيلة برصاصة كانت موجهة للابن الاستغلالى . . وتترك له طفلاً سيتحول الى أراجوز آخر يدعو للحق رامزاً لاستمرارية دوره التنويرى تجاه الناس .

— ولم ينفصـل الفيلم عن الهمـوم القـومية الكـبرى فنراه يؤرخ بشاعرية للحياة السياسية من خلال بداية حرب يونيو ثم الهزيمة وتنحى عبد الناصر وموته مرورا بحرب الاستنزاف ونصر رمضان ـ أكتوبر **١٩٧٣** م على الاسرائيليين وعبور القناة وسياسية الانفتاح التى تلت الحـرب وأثـرهـا على المـدينـة والقـرية فى رؤيا لها البعـد الاجتماعى والنفسى والسياسى . من خلال صراع وسلوك الاراجوز الابن الانتهازى وعلاقته بزملائه بالجامعة الوطنيين المثاليين . فى ربط بين الآمال والهموم القومية الكبرى والآمال المحلية الصغيرة .

— وبـظهور خطر الانفتاح عاود صديق الأراجوز المربى العجوز محو أمية الصغار

الانتهـازى الـذى تحول لرأسمالى تسقط زوجته الثانية قتيلة برصاصة كانت موجهة للابن

وقنـاعته فى توصيل معاناته للمشاهد من خلال امكانياته الفنية الراقية ـ ليست بالملابس المشـاهـدين نكاد نجزم بأن ذلك الممثل لم يبرح وطنه للخارج قط . بل هو فعلا أراجوز حقيقى « يتأرجز » أمامنا .

*** الأراجـــواز :**

تاريخ العرض : ١٩٨٩ .
فكرة وإخـراج : هانى لاشين .
سيناريو وحوار : عصام الشماع .
تصـوير : محسـن أحمد .
تمثيــل : عمر الشريف ـ ميرفت أمين ـ هشام سليم ـ عبد العظيم عبد الحق ـ أحمد خليل ـ سلوى خطاب .
مدير الانتاج : محمـد رضـا .
ديكور وملابس : رشدى حامد .
أشـعار : سـيد حجـاب .
موسيقى وألحان : عمار الشريعى .

** في فيلم هروب :

سينما لا تكذب .. ولا تتجمل

●● يعرِّى سياق فيلم « هروب » عدة مساحات مطمورة داخل النسيج العام للمجتمع المصرى فى تشابك جرىء بين المستوى الرسمى والخاص . . كاشفاً مواطن البثور والتقيحات من خلال استجلاب قضايا ملتهبة أمنية وسياسية واقتصادية وأيضاً اجتماعية من واقع الحياة المعاشة للمواطنين ـ ومازالت تلفح بأنفاسها وجدانهم ليل نهار . . برؤيا عنكبوتية متشابكة . . كصدمة صناعية ضد انتشار تلك الملوثات العصرية بجسد الحياة العامة والخاصة .

● وينجح المخرج المبدع (عاطف الطيب) وكاتب القصة والسيناريو (مصطفى محرم) فى تحويل بطل الفيلم أحمد زكى (منتصر) إلى بطل تراجيدى متعاصر مع تلك القضايا الساخنة مما دفع المشاهد لا شعورياً للتعاطف الرمزى الوجدانى معه وتبنى مواقفه فى صراعه غير المتكافىء مع أعدائه .

● ومن المعروف أن الفكرة الرئيسية فى التراجيديا الإغريقية القديمة هى معالجة مشاكل أخلاقية مثالية ـ مثل الصراع بين الواجب الخاص والعام ـ أو صراع المبادىء ضد الخداع والغش والخيانة ، وتنتهى دائما بموت البطل التراجيدى أو وقوعه بمكروه . بهدف رد اعتباره بعد موته . . فهو دائماً يحمل بذرة نهايته داخله .

● ومثلما كان فى الماضى البعيد الأسطورى يتحدى البطل التراجيدى أعداءه الأقوياء فى تلال أثينا أو سهول منف بمصر القديمة أو بين الأطلال الأثرية المهجورة نجد منتصر بطلنا الحديث يقفز فوق أسوار المدارس والعمارات العتيقة ويحث الخطى بشوارع المدن الحديثة ويستسلم للشرطة عندما يعتقلون أمه وأخاه ظلما . ويفر من قاعة المحكمة بقوة السلاح ليوارى جسد أمه التراب . . ثم يستقر معلقا بين السماء والأرض على شجرة الجميز العجوز بقريته . . وينهب الطريق بجنوب الوادى لشماله على أسطح القطارات الحديدية . ويملأ جفنيه بخفقان أجنحة الصقور البرية محلقاً معها برومانسية فى سمائها العالية حالماً بامتهان صيدها كأبيه المتوفى ، ويرتبط بغانية ويختبىء ويقتل عندها أيضا .

● وكما كان البطل التراجيدى الإغريقى يؤدى دوره الرئيسى ، ثم يختفى داخل خيمة صغيرة ليرتدى قناعاً آخر وملابس مختلفة ليتقمص دوراً جديداً يواجه به تحدى قوى الشر المتعددة ، وهكذا حتى ينتهى الصراع بينهما ، نرى منتصر يرتدى قناع وملابس جرسون فى حفلة صاخبة تارة ووالد طالبة بمدرسة خاصة تارة أخرى . ومستلقيا على سطح القطار . وصائداً للصقور البرية . وأحياناً يواجه الجميع بوجهه الحقيقى وأخيراً بوثائق سفر مزورة وكثيرا ما يختفى بأماكن مجهولة ـ متحركاً بحث درامى عال فى مواجهة قوى تتعقبه ويتعقبها هو أيضا . . فى صراع حتمى بينهما .

● فندرك أحلامه موءودة وأمانيه مسروقة وحاضره مطارد وغده مصروع ومقدوره الهرب من الهروب مسابقا زمنه الردىء فى محاولة مستميتة للقصاص من جميع جلاديه .

● وندرك من السياق الفيلمى أن منتصر فرض عليه التحدى عندما اصطدم واجبه الأخلاقى مع مصالحه الشخصية برفضه خداع أبناء بلدته المزارعين عن طريق منحهم تأشيرات سفر مزورة لدول الخليج العربى بواسطة مكتبهما الخاص وشريكه (مدحت) فاختلف معه الجشع ودس له مخدرات بمسكنه فيدخل ويخرج من السجن فاقداً ماله وزوجته التى هى ابنة عمه حيث ذهبت للضياع بتركيا ـ ويجد خائنيه ارتقوا جميعا فى سلم المجتمع الانتهازى فبدأ رحلة القصاص الشخصى . ولكنه لا يعلم أنه أثناء تلك الرحلة ستحوله جهات أمنية عليا إلى مصباح « مغنسيوم » مشتعل يخفى بوميضه أحداثا وقضايا هامة خلفه وبعدها يتحول إلى رماد أسود .

● ويشتم المشاهد فوراً رائحة فيلمى « اللص والكلاب » و « ليل وخونة » لنجيب محفوظ و « كتيبة إعدام » لنفس المخرج عاطف الطيب . وأيضا فيلم « بيت القاضى » إخراج السبعاوى .

وذلك لا خلاف عليه لأن أعماق النفس البشرية ثابتة بما فيها من خير وشر ودوافع وسلوكيات على مر العصور والمتغير هى اللغة والملابس والأماكن وأحداثها المعاصرة .

● فمنتصر ليس نقياً تماماً . حيث كان فى بداية عمله مع شريكه ورفيق السلاح لسنوات فى حرب رمضان الماضية ـ يصدرون وثائق وعقود سفر مزروة للعمالة الزراعية . ولكنه يتحول الى النقيض عندما يأتى بأبناء بلدته بالصعيد .

● وسريعا ما يتحول الى سفاح بعد خروجه من السجن بقتله شريكه الذى تحول الى رجل أعمال كبير تأتى له كل رموز الفساد بقصره المنيع ـ وثانيا يقتل رغماً عنه صديقه الذى كان أودع لديه مبلغاً من المال قبل سجنه وأصبح من كبار تجار العملة غير الشرعية .

فيضرب له موعدا لرد ماله له ويبلغ الشرطة - فيتصارع معه فيسقط تحت عجلات مترو الانفاق . ثم تأتى الضحية الثالثة - مديرة المدرسة الخاصة الفاسدة والمفسدة التى أغوت زوجته الى طريق الضياع - وكالمرة السابقة كان لا يقصد القتل بل معرفة عنوان زوجته خارج البلاد ولكن لحظه السيىء يدفعها عندما حاولت الإمساك به فترطم رأسها بالمنضدة فتموت .

● ويثير ذكره الذعر لدى المواطنين ، وآخرون يعجبون بشجاعته وتحديه ، وتنسج الصحافة حوله الإشاعات والخرافات - فيستصدر الضابط الكبير بوزارة الداخلية أمراً قضائيا بمنع نشر أخباره بالصحافة حتى لا تسقط هيبة الأمن وقواته .

ويلجأ الضابط سليم « عبد العزيز مخيون » بقريته بالصعيد لطريقة غير رسمية بالقبض على شقيقه وأمه العجوز فيذهب ويسلم نفسه هناك .

● وفى ذلك الوقت يستجوب وزير الداخلية بسبب هروب « المرأة الحديدية » خارج البلاد وهى صاحبة كبرى شركات الاسكان الوهمية والمسئولة على عدة ملايين من البنوك الوطنية . وهنا يظهر الضابط « محمد وفيق » . . . العائد من بعثة تدريبية فى بلاد العم سام بأمريكا ويشير على رئيسه بالقاء (عصا موسى لتبتلع كل الثعابين) - باختصار يسمح للصحافة بنشر خبر القبض على منتصر بكثافة إعلامية وبعدها يسهل هروبه . فيهتم الرأى العام بتلك القضية - وينسى هروب المرأة الحديدية خارج البلاد بما استولت عليه وتخرج الوزارة من المساءلة الرسمية والاعلامية - وتنجح المؤامرة أو السيناريو المقترح من الضباط المتأمرك بشرط وضع منتصر تحت المراقبة الأمنية ولكنه ينجح بالافلات منهم بمساعدة الغانية التى أحبته (هالة صدقى) . وبسرعة يقدم الضابط سليم وصديق طفولته متهماً بتهريبه ظلماً ويوقف عن العمل ويطالبه الضابط محمد وفيق بالقبض عليه لدى عشيرته المقيمة بالقاهرة مقابل عدم محاكمته بتهمة الاهمال والتواطؤ .

● وتتكرر المطاردات بين الأطراف الثلاثة : منتصر ، والضابط سليم ، والضابط الآتى من أمريكا محمد وفيق - ويتقابل منتصر مع سليم عدة مرات ويرفض تسليم نفسه إلا بعد القصاص من زوجته ويعد أوراق سفره لها بالخارج بمساعدة هالة صدقى وأهل بلدته .

● وينتهى الفيلم بتنفيذ الضابط محمد وفيق الاعدام فى زميله الضابط سليم ومعه منتصر حتى يغلق ملف القضية نهائيا . بعد نفاد الغرض منها ولتموت تفاصيل المؤامرة معهم للأبد .

● ونهاية الفيلم الدموية توضح تلاعب بعض أجهزة الأمن بالرأى العام واستغلال وترويض الصحافة الرسمية والقبض على صحفيى جرائد المعارضة للتعتيم على أحداث مداهمة شباب الجامعة ، وعدم معرفة أعداد القتلى والجرحى فى جميع الحالات من الطرفين - وكيفية استغلال قضية شخصية عادية مثل تصفية حسابات ثأرية بين منتصر ومن ظلموه لتغطية قضية رأى عام كبيرة مثل هروب المرأة الحديدية بعد اضرارها بالاقتصاد القومى وكان مهندس هذه الألاعيب الدموية الضابط العائد من أمريكا .

● فالمشاهد لأحداث الفيلم يربط لا شعوريا بين ما يراه وواقع الشارع المصرى المعاش وما تنشره الصحف السيارة اليومية من قضايا تسفير العمال الحرفيين وشركات الاسكان وتوظيف الأموال الوهمية وتجارة العملة السوداء والتعليم الخاص وتزوير المستندات الرسمية وأخيراً سهولة هروب المتهمين الكبار - فهروب المرأة الحديدية « هدى عبد المنعم » واقع حقيقى وهى مازالت هاربة حتى الآن .

وأيضاً هروب الطبيب (صفوت عبد الغنى) المتهم فى قضية اغتيال السادات لعدة سنوات داخل البلاد - ثم اعتقاله متهماً مرة أخرى باغتيال (د. رفعت المحجوب) رئيس مجلس الشعب السابق - ثم يتمكن من الهرب قبل محاكمته بيوم واحد أثناء احضاره من سجن مدينته (بنى سويف) بشمال الصعيد - وبعد حوالى شهرين يتم القبض عليه مع عدم الاعلان عن ظروف الامساك به - وأخيراً يدعى علانية بقاعة النيابة العامة أنه لم يهرب وإنما اختطفته مباحث الأمن وأخفته وعذبته هذه الفترة . . والقضية مازالت منظورة أمام المحاكم العليا .

● ومن هنا تأتى مصداقية هذا العمل الفنى لاستجلابه قضايا ساخنة جدا . منتمياً لسينما الصراحة والمواجهة .

● وندرك دور « المخزنجى » مزور جميع المستندات المشهور وكيفية عمله بمنزله فى هدوء بين زوجتيه وأولاده فى بناء الجرائم الصغيرة والكبيرة فى المجتمع - وعدم استشعار خطورته من جهات الأمن حيث دائما بداية الجرائم ونهايتها عنده بهروب الجناة الى خارج البلاد بمستنداته العالية التزوير . وبقاؤه بدون اعتقال رمز لاستمرار عالم الجريمة المنظم .

● والفيلم به العديد من النقاط الحرفية المضيئة فنرى تصويره للأحداث فى أماكنها الحقيقية وندرك أيضا نجاح مونتاج « نادية شكرى » فى اضفاء الايقاع السريع للوصول للاحساس الدرامى المناسب فى نهاية كل مشهد بلا تكرار أو ملل . وأضفت موسيقى « مودى الامام » التصويرية كثيراً من الشاعرية على لقطات « الفلاش باك » التى يتذكر فيها

منتصر حياة القرية وصيد الصقور وعالم البراءة المفقود . . ونجح « محسن نصر » فى تصوير المطاردات على الكاميرا المحمولة بحرفية عالية وخاصة لقطات ومشاهد القفز والتسلق والركض معطياً مصداقية للايقاع الدرامى المتواكب مع أحداث الفيلم .

● ويستعرض الشريط الفيلمى أنماط سلوك ضباط الأمن الكبار ـ فهناك « حسن حسنى » المسئول الكبير وكيفية إدارة عمله بأسلوب المسكنات وغلق الجروح الملوثة ولو بالطرق غير القانونية أما الضابط « أبو بكر عزت » نموذج للملتزم النمطى المباشر فى تعامله مع حياة الجريمة طبقاً للقانون بقليل من المرونة . . أما الضابط المتسلق « محمد وفيق » يفتعل ظواهر الجرائم وينشىء سيناريو دموى لها متأثرا ببعثته التدريبية بأمريكا ويستغل الجرائم الصغيرة لتغطية أخرى كبيرة بل يتخلص من زملاء مهنته بالقتل العمد لتحقيق نجاح مهنى شخصى . . وأخيراً الضابط « سليم » نموذج للضابط الانسان المتأرجح بين الواجب العام وانتمائه البيئى الخاص بمعاناة تراجيدية . فنراه يحاول منع سفك الدماء ومعالجة الجريمة قبل وقوعها ـ تارة ينصح منتصر بتسليم نفسه وتارة يستدرجة ويقبض عليه بالقرية ومرة أخرى يرفض الوشاية عنه لزميله (محمد وفيق) ـ وفى القطار يتجاذب معه ذكريات الطفولة البريئة فى شاعرية ورومانسية مستحضراً مغامراتهم العبثية فى زمنهم البعيد وأحياناً يعجب به وفى النهاية يقبض عليه ويتلقى الرصاصات القاتلة بدلا منه ، ثم يعود منتصر لحمايته فيقتل . ليلقوا نفس المصير كضحايا لمؤامرة استهلاكية رخيصة ـ ليضاف هذا العمل الناجح لأرصدة النجاح المتعددة للفنان أحمد زكى وجميع رجال الفيلم أيضا . كأفضل عمل سينمائى لعدة سنوات مضت .

● وقد نجح المخرج فى تكثيف معاناة بطل الفيلم فحولها الى شحنة تعبيزية صادمة للمشاهد ودافعة إياه للتعاطف معه وتبنى مواقفه تجاه جلاديه حتى لو كان سلوكه لا يتوافق مع الاعراف السائدة ـ لأنه فى النهاية إنسان وقع تحت ضغوط عاتية فجاء رد فعله متوافقاً مع آليات النفس البشرية المتجذرة فى البيئة الجنوبية حيث رائحة البارود والثأر والدخان ومطاريد الجبل الصخرية وردود الأفعال العصبية المتوافقة مع الحياة العشائرية ـ وكيف استغلت معاناة الانسان الفرد الشخصية فى تغطية قضايا كبيرة ورسمية ـ فى رؤيا صريحة جداً لمجريات الساعة ـ منتمياً لسينما . . لا تكذب ولا تتجمل .

* الهـــروب :

تاريخ العرض : ١٩٩١ .

أخـراج : عاطف الطيب .

قصة وسيناريو : مصطفى محـرم .

مونتـاج : نـادية شـكرى .

موسـيقى : مـودى الأمـام .

تصـوير : محسـن نصـر .

تمثيـل وبطـولة : (أحمد زكى ـ هالة صدقى ـ عبد العزيز مخيون ـ حسن حسنى ـ أبو بكر عزت ـ محمد وفيق) .



** فى فيــلم « كابوريا » :

الحـياة خـارج إطـار .. العصر !

●● كابوريا ـ أو أبو جلمبو ـ حيوان بحرى تقذفه أمواج الليالى القمرية للشاطىء منجـذبـاً لضوء القمر . ويسير على اليابسة لفترة طويلة ويشوى ويسلق حياً . فهو فاتح للشهية ومسل وغير أساسى على مائدة الطعام ـ وبالرغم من هيكله العظمى وزوائده ذات الكلابات الحادة ، يسهل تكسير عظامه وصولا للحمه الطرى .

فحسن هدهد « أحمد زكى » بطل فيلم « كابوريا » جذبته أضواء الغنى والفساد وتسـلى به الأغنياء ، وحاولوا تكسير عظامه بعد مللهم منه ـ ولكنه استطاع العودة لمياهه الأصلية مرة أخرى بما تبقى برئتيه من هواء نقى .

ويطلعنـا سياق الفيم على عالم « حسن هدهـد » الخاص من خلال رؤية هامشية متقطعة أشبه بالتقارير السرية البوليسية التى يجمعها أكثر من مخبر سرى فتأتى متقطعة ولكن فى النهاية يكتمل « التقرير » ، أى صورته العامة والخاصة .

فهو ملاكم رياضى يحلم باللعب أوليمبياً وينهش الفقر عظامه ليل نهار ونعرف أن له أمًّا بسيطة وإخوة صغاراً وأبـاً عجوزاً ينفخ فى النار طوال حياته ليشكل قوارير زجاجية بأسلوب أسطورى يرتد بنا إلى بضع مئات من السنين خلت . . وندركهم يعيشون بجوار مقابر مهجورة على أطراف المدينة ، ويريد خطوبة جارته البائعة بمقصف الأوبرا الحديثة ويرفض والدها ـ ونراه يرفض العمل مع والده ويمارس حياة التسكع والصعلكة . ولا مانع من البلطجة البسيطة مع رفاقه الرياضيين . . وبذلك يلم المشاهد باطار حياته وعالمه تدريجياً .

ثم يصدمنا الفيلم بعالم حورية هانم « رغدة » وسليمان بك « حسين الإمام » حيث البذخ والاسفاف والاسراف بأسلوب سريالى فاسد . . وندرك بعد فترة أنهما زوجان ـ ولم نضبطهما معاً فى مشهد واحد . إلا ومعهم آخرون ـ مما يوحى بشكلية الزيجة . . بل إنهما ينافسان بعضهما البعض فى المقامرة على الملاكمين والمطربين والديكة والخيول . . وغيرها من الكائنات المسلية فى نظرهم .

ويخفى الفيلم عنا من هم . . ؟؟ وكيف هبطت عليهم الأموال والمزارع والاستراحات والقصــور واليخـوت النهـرية والخيل وحياة الليل . . ؟ ومـا هو عملهم المشروع أو غير المشروع . . ؟؟ علامات استفهام أشعلها الفيلم متعمداً ليترك باب الاجتهاد والتفسيرات مفتوحا .

فهل هم أحفاد لصوص اشتراكية توزيع الثروة فى عهد عبد الناصر ، أو أبناء منحرفى انفتاحية السادات ، أو ربما مستوردو السموم البيضاء والسوداء والصفراء لشباب الوطن فى وقتنا الحالى ؟!!

أم هم كائنات منقرضة بعثت بعد فترة كمون للوردات المستعمرات الإنجليزية قبل مائة عام مضت وتعلموا لغة أهل البلاد ، أو صورة ممسوخة لعالم الخديوى اسماعيل وعلاقته بالأوروبيين إبان افتتاح قناة السويس وإنشاء الأوبرا القديمة . . ؟!

وينتهى الشريط الفيلمى ونشاطهم مجهول لنا ، نعرف فقط دافعهم لذلك السفه والفســاد . فهم يعانون من داء الملل والتكرار الحياتى لأن كل شىء متاح ومباح وممكن لديهم ، وفى المقابل أموالهم تزيد دائماً ولا تنقص . . فيهربون من الملل إلى كل شىء جديد يتسلون به ثم يقذفون به خارج عالمهم المجنون .

ومثلما كان شهريار الأسطورى يقتل عروسا كل ليلة دفعا للملل والسأم ، فلأول مرة يتفق « شهريار الزمن الردىء » مع زوجته شهرزاد على ذبح الآخرين ليل نهار طرداً لهاجس الملل وجلباً للغبطة والحبور . .

فرغباتهم متنوعة من مراهنات على صراع الديكة والملاكمين والملاكمات والمصارعين والمطربين . . المهم تحـدث الإثارة وتسيل الدماء . . أثناء تناول طعامهم على أنغام فرقة موسيقية خاصة ودائمة عندهم . . فهم لا يتعاملون مع أى وسائل إعلام رسمية ، فلهم عالمهم الخاص جداً فى كل شىء .

نرى « عزيز بك » شقيق جلال يخرج حفلاتهم ويدير أمور تسليتهم بمساعدة وصيفة حورية هانم « سحر رامى » ، حتى يخال المشاهد أن أحداث الفيلم تتم فى فترة ما قبل ثورة ١٩٥٢ وأثناء وجود الإنجليز بمصر وامتيازاتهم الاستعمارية .

ولكن الواقع غير ذلك ، فالزمان زماننا الحالى اللحظى . بما فيه من أزمات البطالة بين الشباب والمواد التموينية والمساكن وإنشاء الأوبرا الحديثة والعمارات الشاهقة والأزياء وسيارات موديل ١٩٩٠ تنهب الشوارع فى صخب حاملة ملامح زماننا المعاصر ونسمع بنهاية الاشـتراكية العالمية وبروستوريكا جورباتشوف الشهيرة ، فهم داخل العصر الحالى زمانياً ولكن بسلوكهم يعيشون خارج إطاره عملياً .

أما عالم « حسن هدهد » ورفاقه فنراه يعيش أيضا العصر الحالى زمانيا ـ ولكن فقره يدفعه بعيداً عن إطاره للوراء ـ منكراً حقه فى الحياة البسيطة والزواج والكسب الشريف والرعاية الرياضية والانسانية . . ويحلم بالسعادة الكاملة . . بأى ثمن . . مما دفع الرقيب لحذف أكثر من مشهد بالفيلم !!

فنراه يقتطع من آدميته ثمناً لتذكرة يسافر بها إلى عالم « حورية وزوجها » عابراً الحيز الزمانى والمكانى بين عالمه البسيط إلى عالم الفساد والاسفاف مانحاً لهم « حق الانتفاع به » بعض الوقت ـ مقابل بضعة ألوف من الجنيهات ، ولكنهم يريدونه « كل الوقت » كديك هندى يموت على أى أرض فنشاهده يلاكم ويصارع ويغنى ويرقص ، ويخرج حفلاتهم المجنونة ويتملق ويكذب ويقامر ـ متحولا إلى مسخ إنسانى ـ ولا مانع من تنفيذ إعلانات أصدقائهم التجارية مثلما فعل « فاوست » الشخصية الأسطورية وكيف باع نفسه للشيطان مقابل المتعة والسعادة الكاملة ـ وكيف لقى حتفه بأسلوب تراجيدى جزاء لأعماله الدنيئة ـ كما صوره المسرح الألمانى سنة ١٨٣٣ م .

ولكن « فاوست » كابوريا ـ استطاع الهروب من عالم الشياطين قبل فوات الأوان .

والفيلم ملىء بالاسقاطات والدلائل الموحية ـ فحسن هدهد تحول إلى مهرج سياحى ترفيهى داخل وطنه لأبناء وطنه فى آن واحد ـ برؤيا لها رمزية التغريب المركب للطرفين . . فنراه عندما يقرر العودة لبيئته المحلية الفقيرة ترفضه لأنه أصبح غريباً عنها ، وكان انفض عنه رفاقه من قبل .

وعلى الجانب الآخر نفاجأ بازدحام الأجانب وأشباههم عند حورية وزوجها ونسمع أحاديثهم بالفرنسية والايطالية والانجليزية كسلوك لغوى معتاد معطيا رمزية الانفصال عن وطنهم وواقعية اغترابهم أيضا .

وندرك ضياع وفقدان هوية الوصيفة الفقيرة وحاملة أسرار سيدتها « سحر رامى » بعد ذوبانها بمستنقعهم العطن ـ وتهذى فى نهاية الفيلم بكلمات غير مفهومة .

ونرى كيف سيطر حسن ورفاقه على الشاب الرياضى الريفى الضخم « عنتر » وأوثقوه بحباله وسيطروا عليه كجرو أليف ـ فى بداية رحلتهم العبثية .

وندرك مشهد محاولة عودته لمدربه الرياضى العجوز « يوسف داود » ـ ثم إدانته وأهل حارته له ـ ثم الرد عليهم ومكاشفتهم بانحرافاتهم التى هى نتيجة حتمية للفقر الساكن داخلهم ومعهم .

وهناك رمزية ذهابه إلى دار الأوبرا الحديثة لمشاهدة فتاته وأيضا الفن الهادف الراقى بالمقارنة لحفلات الاسفاف الهابطة التى يعيشها .

وكيف عاد للياقته الرياضية بمساعدة مدربه القديم وكسب نفسه ويرفض مبلغا ضخما من حورية وزوجها برغم فقره الشديد كرمز لرفض عالمهم السيىء وامتهانهم لإنسانيته فتعطى حورية أوامرها بتجهيز ديوك المصارعة بدلا من البشر .

وهكذا ينتهى الفيلم ويبدأ بصراع الديكة .

وندرك شاعرية مشهد تسلق جدران حارته العتيقة على أكتاف رفاقه الذين عادوا له ـ وصولا لنافذة فتاته برؤيا رومانسية معلناً توبته وعودته لعمله وناديه الرياضى وحلبة الملاكمة التى مازال يحرسها كلبه الوفى . . منطلقا للطريق السوى النظيف .

الفيلم من إخراج خيرى بشارة وتأليف عصام الشماع ـ وكيف نجحت الموسيقى والأغانى والاستعراضات لحسين الامام فى تجسيد حياة الاستهتار والضياع الطبقى بكلمات ساذجة مبهمة . ولكنها تتواءم مع واقعهم اللحظى العبثى وخروجهم عن إطار عصرهم مما أوجد لهذا الفيلم الرواج على المستوى التجارى .

والفيلم يصرخ بصوت عال جداً منبهاً لخطورة تفاوت الدخول الاسمية لعامة الشعب وخاصته تجاه متطلبات الحياة ولكن لكل فرق لغته الخاصة به .

* كابــوريا :

تاريخ العرض : ١٩٩٠ .
إخــراج : خـيرى بشـارة .
تأليـف : عصـام الشـماع .
مدير التصوير : محســن أحمـد .
مونتــاج : أحمـد متـولى .
المنتج المنفـذ : عـادل الميهى .
موسيقى وأغانى : حسـين الإمـام .
تمثيـل وبطـولة : (أحمد زكى - رغـده - حسين الإمام - سحر رامى - شفيق جلال - يوسف داود) .



إنتحار .. بائع المـوت ... !

●● تهاجر طيور السمان كل عام لجنوب البحر المتوسط سعياً للرزق . بعد ندرته فى برودة أوروبا . . ثم تعود فى الربيع الى سماء وطنها .

— أما هجرة (بسيونى حسنين على) . . فاروق الفيشاوى فقد طالت لخمسة عشر ربيعـا سعياً وراء الرزق الحرام ـ بعد تساقط اسمه وجلده وموطنه وأمسى مستر « بيلى » أمريكياً بالتجنس ويستقر باليونان كمليونير يمتلك ثلاثة بنوك وفندقاً ضخماً وعدة شركات وميليشيات مسلحة ومزارع للغزال ويخوتاً بحرية وطائرات خاصة يوزع بها الموت بالتساوى على بلاد منطقة الشرق الأوسط ـ مختصاً مصر كدولة أولى بامتياز تصدير المخدر لها ـ لأنه لم ينس أصله المصرى طوال سنى غربته . فنراه يقتل ثلاثة ضباط من مكافحة المخدرات المصريين بأثينا بعد تمكنه من اختراق جهاز المكافحة بالقاهرة .

وبذلك يبدأ فيلم (شبكة الموت) من إخراج (نادر جلال)وقصة وسيناريو وحوار (بشير الديك) باستعراض عالم عصابات مخدر الهيروين بالخارج وامكانياتهم الجهنمية ثم عالم المكافحة الأمنية داخل مصر وأيضا خارجها من بلد التصدير باليونان ـ وأخيراً عالم « نور عبـد الرحمن » نادية الجندى . . صاحبة مكتب سفريات وسياحة بالقاهرة وكيف دفعت بعنف إلى عوالم الإدمان والأمن العام وأخيراً عصابات تصدير المخدارت العالمية بالخارج .

وكـما هو معروف فى بلدان العالم الثالث المواطن تحول الى رقم داخل دفاتر الأمن فيطلع ضابط المكـافـحـة الجـديد « ربيع » نبيل الحلفـاوى على ماضى « بسيونى » بالاسكندرية وارتباطه بنور عبد الرحمن قبل هجرته فقيراً الى امريكا ـ وكان قد كلف بمهمة سرية فوق العادة لكشف شبكة مستر « بيلى » بداخل مصر ومعرفة عميله الخائن بالقاهرة .

ويفكر الضابط « ربيع » باستعمال « نور » كبطة خشبية يلقيها فى طريق طائر الموت المحلق بعيدا عن سماء الـوطن بهدف إغوائه بالهبوط بجوارها لاصطياده . . ويحلم أيضا بايجـاد مفتـاح يولج به للمناطق الرخوة فى وجدان نور عبد الرحمن لتتعاون معه بالإيقاع بمستر بيلى أو بسيونى سابقاً . . ويعثر على ضالته . فابنتها الوحيدة ذات الأربعة عشر ربيعا أدمنت الهيروين .

وتذهب أمها مكرهة لشراء مخدر بقصد علاجها سراً ـ فيتعرف الضابط عليها بوكر الإدمان والتعاطى بمشتقاته الجافة واللينة والسائلة فى عرض بانورامى واقعى لعالم التغيب والسقوط اللاإنسانى للمدمنين . . وترفض التعاون معه فيلفق لها قضية اتجار فى العملة الأجنبية ويرميها بزنزانة فيها نسوة شرسات عدوانيات يحاولن النيل من آدمنيتها وإنسانيتها . فتصاب بشبه انهيار عصبى ، وأخيراً تقبل تجنيدها من قبل الأمن للايقاع بمستر « بيلى » ـ لتنتقم من مصدرى المخدر لشباب الوطن متمثلا فى مأساة ابنتها الوحيدة المنومة بمصحة للإدمان حاليا .

وتبدأ مباراة فى الذكاء وسرعة الحركة واليقظة ودقة الملاحظة بين عناصر عصابة « بيلى » ورجال المكافحة والمخابرات المصريين باليونان . . فى ظل غياب اتفاقية تبادل المجرمين بين البلدين ، وتتفاعل الأحداث بمفهوم ا لعصر وامكانياته من كومبيوتر وأرقام كودية سرية وشفرات خاصة بالموزعين والمستوردين بالداخل والخارج.موضحاً إمكانيات تلك التنظيمات الاقتصادية والتكنولوجية والأمنية وغطائها الرسمى والسياسى . . مستعرضا شبكة ضخمة لتجارة الموت بمعناها الواسع مسجلا معارك التصفية المتبادلة بين فصائلها اجرامية والمتنافسة على أسواق التصدير الدولية .

ويبتلع مستر بيلى الطعم ، ولكنه لا يهضمه إلا بعد التأكد من عدم ارتباطه بخيوط أمنية ـ فيتزوج من نور عبد الرحمن وتقيم بقصره المحصن ويطلعها على عالمه الاجرامى ـ وتفلت من رقابة رجاله وتمد ضابط الأمن المصرى ومساعده بالمستندات والصور الهامة وتسهل لهم دخول القصر أيضا .

وندرك ظهور حالات ضعف بشرى فى ردود فعل مستر بيلى تجاه غرابة تصرفات زوجته فكانت تلجأ لدغدغة أحاسيسه ووجدانه ببقايا ذكرياته البعيدة بمسقط رأسه بالاسكندرية حيث الماضى البعيد وملاعب الصبار فيصرف شكه وتوجسه فى سلوكها . . بالرغم من تحذيرات مساعده « دافيد » المتكررة .

وندركها فى مرحلة متوسطة تزرع لديه شكاً مبهماً بأن ابنتها هى ابنته شخصيا قبل فراره خارج البلاد .

وتدريجيا ينمو شكه منتصبا كشجرة وارفة تنفث عبير الوطن الأم الفواح . . وتتطاول أفرعها وأغصانها وأوراقها حاجبة تحذيرات (دافيد) . . عن إمكانية القبض عليه بمصر فى ظل قانون الطوارىء المعمول به منذ اغتيال السادات . . حتى الآن ، ولن يحميه جواز سفره الأمريكى فنراه يتخلف عن حلم حضور مؤتمر عالمى لزعماء المخدرات بجزر الكنارى وما وراءها من مكاسب وسيطرة خيالية .

وهكذا يذهب بائع الموت الى حتفه بإرادته . . ربما مصابا بـ « حمى الوطن » أو بعقدة لا شعورية بالذنب تجاه وطنه الأم ـ مثلما عاد « بوكاسا » الإمبراطور الافريقى المخلوع الى وطنه بارادته بعد اقامته عدة سنوات بفرنسا ليحاكم ويموت بوطنه ، وكان قد اتهم بالفساد وأكل لحوم أطفال المدارس سراً ، أو ربما خبر مستر « بيلى » كل متع الحياة المادية والمعنوية بعالمه الاجرامى الفسيح ، وأراد التلبس برداء الأبوة التى ألقته أمها فى وجهه كاعتراف يقينى مؤكد بعد أن كان طيفاً فهاجساً فشكاً فاحتمالاً ولم لا وكل الدلائل والقرائن تؤكده .

وبسهولة رومانسية يحط طائر الموت بجوار البطة الخشبية بمطار القاهرة داخل طائرة خاصة للقاء ابنته التى أوهموه بوقوع حادثة مرورى لها .

وكما حدث فى أفلام العصابات الدولية « الأب الروحى » الأمريكى و «ولاد الأيه » المصرى تظهر حقيبة جلدية كالحة الملمس ضيقة كنعوش القطط المدللة ، ويخرج منها سلاح قنص ينال من مستر « بيلى » فور القبض عليه بأرض المطار تنفيذا لمكالمة هاتفية عاجلة من مساعده « دافيد » باليونان الى القاهرة مروراً بعملائهم بباريس ـ حيث لديهم فرق اغتيالات أمنية عالية الكفاءة لتصفية من ينكشف أمره منهم . . فى أغلب عواصم العالم .

وهكذا تبقى الشبكة العالمية الخارجية مجهولة ـ بعد تمكن المخابرات المصرية بالتعاون مع نور فى فك شفرة أسماء الشبكة المحلية الداخلية ـ ويتم اعتقالهم فى وقت واحد بأمر من الوزير المختص حيث كانوا يختفون وراء مراكز إدارية وسياسية مرموقة ، وهكذا تصاب شبكة الموت بتهتك سرعان ما يلتئم بنسج خيوط جديدة والايقاع بأعضاء جدد . . رامزاً بذلك لاستمرار الحرب العالمية ضد شباب المنطقة العربية ودائما تدار من خارج الحدود ـ ولا يخفى علينا كيف قاد الرئيس الأمريكى جورج بوش فى بداية حكمه حرباً سياسية واقتصادية وأخيراً عسكرية ضد تجار السموم المخدرة بدول أمريكا الجنوبية حتى يحمى شباب وطنه ، وأشهرها حملة اعتقال رئيس دولة بنما الجنرال « نوريجا » ومحاكمته بأمريكا على تصدير المخدر إليها .

والفيلم فيه بعض الاشارات الموحية ، فندرك أسماء « أبو هارون » منافس مستر بيلى فى تجارة الهيروين لمصر ـ و « دافيد » سكرتيره الشخصى المغادر مصر بعد عدوان السويس ١٩٥٦ م وواضح أنهم جميعا يهود شرقيون يحركهم حقد الصهيونية ضد شعوب المنطقة العربية .

وندرك سلوك الضابط المصرى الخائن وكيفية اكتشافه ثم اقدامه على الانتحار .

ونلاحظ تبرير بسيونى لتجارة السموم المخدرة وكيفية ايجاد متعة فى مصارعة الموت كل لحظة فى صراع دائم البقاء فيه للأسرع ومن يمتلك ذكاء إجرامياً متفوقاً يستمر فى ترويض الموت وبيعه للآخرين الضعفاء « المدمنين » .

ونلاحظ كيفية تعامل ضابط الأمن مع « نور » باليونان عندما مالت الى حياة الدعة والمال الحرام بعد زواجها من يسيونى ـ فتم حقنها بجرعة نفسية منشطة ضد عالم بسيونى الإجرامى لتكمل مشوارها بالايقاع ببائع الموت بإخبارها بواقع ابنتها الصغيرة المتردى صحياً وأخلاقيا وإنسانيا بسبب مخدرات بسيونى وأمثاله .

والفيلم يتميز بالايقاع السريع والبعد عن الملل والتكرار والولوج الى مضمون الفكرة الرئيسية مباشرة بعرض عالم نور وبسيونى بالخارج واخفاء عالم الشبكة المحلية بالداخل لأنها سرية ووقت اكتشافها قبض عليها فوراً . . واهتم الفيلم بعرض عالم الإدمان من خلال نموذج « مها » الفتاة الصغيرة ابنة نور عبد الرحمن موضحا ضحايا المخدر فى قطاع الشباب منشئاً علاقة لا شعورية عدائية للمخدر ومروجيه وتجارته لدى مشاهد الفيلم كضرب من التوعية الدفاعية .

* شبكة الموت :

تاريخ العرض : ١٩٩٠ .
إخراج : نادر جلال .
سيناريو وحوار : بشير الديك .
مونتاج : صلاح عبد الرازق .
مدير التصوير : سمير فرج .
إنتاج : محمد مختار .
تمثيل وبطولة : (فاروق الفيشاوى ـ نادية الجندى ـ نبيل الحلفاوى ـ أحمد عبد الهادى ـ يوسف فوزى) .

« الامبراطور » .. يغسل الأموال القذرة

* يَنصب زينهم عبد الحق نفسه امبراطوراً على طائفة المخدرين والمنومين وموزعيهم . . ويطفو على سطح معاناته هاجسان ملحان . . فى كيفية غسيل أمواله القذرة وإعادة طرحها بأسواق المدينة نهاراً . . بعيداً عن المطاردة القانونية والمساءلة المتكررة عن مصدرها . . وثانياً الامساك بلحظات السعادة والمتعة والأمان والسيطرة عليها وترويضها والتعايش معها وبها . بعد امتلاء مستودعاته بالذهب والدولارات وكثرة حراسه وأعوانه وأعدائه وضحاياه وخطاياه . .

* تلك مأساة الفتى زينهم (أحمد زكى) الذاتية والمهاجر من جنوب البلاد إلى القاهرة محملا بماضيه الاجرامى البعيد والقريب والمصاب بالتصدع الاجتماعى . . بفقد أبيه مبكراً وانفصاله عن أمه بائعة المياه الغازية والقانعة بالرزق البسيط الحلال ومعها أخوه الطالب المراهق ، ويعانى من جهة أخرى من انهيار عاطفى لافتقاده للبناء الأسرى السوى فى جميع مراحل حياته التى قضاها إما خلف القضبان أو مطارداً أو متهماً ، فندركه مهاجراً داخل وطنه الكبير فى حالة اغتراب اجتماعى ونفسى حادة ، فنراه دائماً غير متوافق مع الناس ويناصب الجميع العداء والخيانة والايذاء . . كما وصفته أمه البسيطة بأنه (نبت شيطانى) . . وقصة الفيلم مستوحاة عن الرواية العالمية (الوجه ذو الندبه) ومن إخراج (طارق العريان) .

* ويبدأ سياق الفيلم بعرض تسجيلى لأحداث مظاهرات الطلبة والعمال والمثقفين يومى ١٨ ، ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ م ـ وما تخللها من عنف وإتلاف للممتلكات الحكومية وأماكن اللهو البرىء وغير البرىء ومحلات الانفتاح الاستهلاكى نتيجة للاعلان المفاجىء عن ارتفاع أسعار الخدمات والمواد الغذائية بدون تمهيد إعلامى وسياسى مسبق . . بل الاعلام الرسمى كان يبشر الناس بزمن الرخاء ونهاية المعاناة بعد انتصار رمضان سنة ١٩٧٣ م . . فأصيب رجل الشارع بصدمة مفاجئة أفقدته ثقته فى الحكومة القائمة وقتها فخرج معبراً عن غضبه وعدم رضاه . . واندس فيها بعض المخربين والحاقدين .

ويطلعنا الشريط الفيلمى من خلال افتتاحية الصحف بانسحاب الطلاب والعمال فى اليوم الثانى وبقاء المخربين واللصوص ـ ونتوقف هنا برهة ـ فتلك المظاهرات هاجمت

أيضاً مراكز الشرطة وأحرقت أغلبها وفرت قواتها من الأبواب الخلفية . وبعد ذلك أعلن حظر التجول ونفذه الجيش المسلح بمدرعاته ومدافعه . . وهدأت الأحوال والتزم الجميع بالنظام نتيجة لاحترام المواطنين للجيش وما له من رصيد كبير إبان حرب رمضان سنة ١٩٧٣ م ، والتساؤل كيف تم القبض على ذلك المجرم وتابعه (محمود حميده) بواسطة الشرطة وهى غائبة تماماً عن الشارع المصرى .

— تلك المظاهرات وصفها الرئيس السادات بأنها (انتفاضة حرامية) وآخرون قالوا انها ثورة شعبية حقيقية . . ولكنها مازالت تلقى بظلالها الداكنة على صانعى القرار السياسى بمصر حتى الآن . مما أخر برنامج الاصلاح الاقتصادى لعدة سنوات مضت ـ وفى مطلع عام ١٩٩١ م يتم تنفيذ الكثير بتحريك أسعار الخدمات والسلع مع حملة إعلامية رسمية وشعبية لإقناع رجل الشارع بأهمية تلك الإجراءات الاقتصادية للصالح القومى والأجيال القادمة (وكاتب هذه السطور شاهد عيان لتلك الأحداث) .

* فهل أراد (فايز غالى) مؤلف الفيلم إلقاء ظلال سياسية على مضمون بنائه الدرامى بهدف الرواج التجارى ، أم التمهيد لاعتقال زينهم وتابعه بالسجن السياسى لينفذوا صفقة قذرة داخله . . تتلخص فى اغتيالهم لأحد الضباط السابقين الكبار والمتهم سياسياً لحساب أحد كبار تجار المخدارات لتصفية حسابات قديمة بينهم ، والمقابل إطلاق سراحهم .

* ويطلعنا مخرج الفيلم على تفاصيل عملية شنق الضابط المحتجز بالسجن بكل دقة ملقياً فى وجه المشاهد صدمة اختراق رجال المخدرات للأجهزةالأمنية الداخلية وبعدها ينشر بالصحف انتحار الضابط الكبير بزنزانته .

وفى اليوم التالى نشاهدهم يتسكعون أحراراً بشوارع المدينة ليلاً ونهاراً .

* ويركز سياق الفيلم على السيرة الذاتية لزينهم مسجلاً مراحل تحوله من بلطجى خطر إلى عضو مهم بعصابة سليم بك (أبو بكر عزت) ومساعده (سعيد الشربينى) ثم سريعاً يتخلص منهم بالتعاون مع المهرب العالمى اليهودى مسيو (الياهو) مطوراً نوعية المخدر من (الحشيش) إلى بودرة (الهيرويين) منتهياً بزواجه من محظية سليم بك سابقاً (رغدة) آملاً تكوين حياة اجتماعية سوية وإنجاب أطفال منها .

* وبعد تربعه على عرش أو قمة التهريب تهرب منه كل الأشياء الجميلة . . فيتعقبه جهاز المدعى العام لشكوكه فى مصدر أمواله ومشاريعه العملاقة طارحاً عليه سؤاله التقليدى (من أين لك هذا . . ؟؟) ويصبح هاجسه الأول غسيل أمواله القذرة بشتى الوسائل

الاحتيالية - مثل تسديد ضرائب بالملايين عن مشاريع تخسر ولا تربح ليثبت حسن تعامله الرسمي ويبعد عن نشاطه رائحة الهيروين ومشتقاته وإنشاء جهاز قانونى وإدارى وحسابى لستر جرائمه .

* أما هاجسه الثانى فيتلخص فى فشله بالامساك باللحظات الانسانية ويراها تتسرب بين أصابعه كالرمال الناعمة ، يتمنى تعليم أخيه الأصغر بماله الحرام فيفشل ويدمن ويسجن ويحاول التقرب لأمه فتطرده ويشيد غرفاً للنوم فيهرب النوم من حياته ويحلم بالأطفال فتجهض زوجته نفسها بسبب إدمانها ، ويؤمن لها حياة فاخرة فتهرب للضياع . . ويضربها فى أفخم الأماكن العامة بعد تحولها لبقايا انسانية . . يأتى لهم الطعام . . ولا يأكلونه . . يهرب من السجن ليسجن نفسه داخل قصر محصن . . يزيد حراسه ومخاوفه ثم يقتل صديقه الوحيد لشكه بخيانته ، يكثر أعداؤه وضحاياه وأخطاؤه . يتنفس داخل كابوس مستمر ، ينهار نفسياً ، يدمن الهيروين لهروبه لا شعورياً من معاناته وانسحابه من واقعه بعد تزايد هزائمه وإحباطاته . . متحولاً لأطلال بشرية ، يحارب الجميع دفعة واحدة . . فعندما يطالبه المهرب اليهودى بزيادة حصة مصر من المخدر يرفض زينهم ليبقى سعره مرتفعاً ، فيختلف معه ومع العصابات الصغيرة المحلية ، فيتم قتله داخل قصره فى معركة دموية شرسة . . ويسقط امبراطور الموت محروماً من كل شىء جميل بعد ما باع نفسه مقدماً للشيطان - برصاص العصابات الأخرى التى تأكل نفسها كالنار ، وتظهر الشرطة لتقبض على الأحياء منهم . .

* وندرك إسقاطات ورموزاً وإيحاءات داخل الشريط الفيلمى ، فهناك مشهد تنفيذ إعدام سليم بك وضابط مكافحة المخدرات المرتشى داخل قبر الخديوى إسماعيل الأثرى رامزاً بذلك لعالمهم الميت وتجارتهم المميتة ، وكيف يسهرون ويلهون ويقيمون داخل مقبرة . . وندرك من أقواله أثناء التحقيق معه فى بداية مشواره الاجرامى الأخير ادعاءه كذباً موت كل أهله ، كرد فعل سلبى مضاد لحالة التصدع الاجتماعى لديه - وعندما يسأله عن مدينته الأصلية فيجيب بأنه مصرى ، كرد فعل إيجابى تجاه حالة الاغتراب التى يحياها داخل وطنه ليثبت انتماءه للمجتمع كذباً ، ونراه يستخدم أيضاً (ميكانزم التبرير) مؤكداً للمحقق فائدة جرائمه وانحرافاته كسبب وضرورة لوجود وظائف الشرطة والسجون والمحقق ومساعديه حتى يتكسب الجميع رزقهم بسببه . وهو بذلك لا يعانى من أدنى مشاعر الذنب تجاه ضحاياه والمجتمع . فعلاقته بالمجتمع سلبية عدوانية هجومية مما أفقد المحقق أعصابه . .

* وسجل الفيلم أدق تفاصيل الحياة الخاصة لزعيم تكوين عصابى موضحا كمية

القلق والخوف والتوجس والاضطراب النفسى وفقدان الأمان فى كل لحظة كجرعة مقلقة ومملة للمشاهد . . تبعده عن الانبهار بتلك الحياة التى ربما . . يعجب بها بعض مسطحى التفكير أو المراهقين الصغار ويتعاطفون وجدانيا مع مجرميها . . وتعرف (بالتقمص الوجدانى العاطفى) فنرى المخرج يتعمد أسلوب الصدمة المضادة بفضح عبثية تجارة المخدر وموزعيه ومتعاطيه ، بعيداً عن الايحاء بالمغامرة وادعاء الشجاعة أو تحدى الجهات الأمنية ، مسجلاً الفيلم سقوطهم المدوى فى جميع الاتجاهات كما فى فيلم (شبكة الموت) من خلال استعراض نماذج ذلك العالم الأسود ، فنرى نموذج المهرب العالمى اليهودى الكسيح مظهرا لنا صورته الفوتوغرافية بزيه العسكرى الاسرائيلى وما يرمز بذلك للخلفية السياسية لحرب المخدرات الدائرة بالمنطقة العربية ، ثم نموذج المستورد الخائن زينهم وأيضاً زوجته (رغدة) كنموذج للادمان وما تعانيه من عذاب المهانة والانهيار الإنسانى . وكيف نجحت فى تجسيد سلوك مريض الادمان بدقة متناهية ، وأخيراً نشاهد نموذج الموزع المحلى للمعلم (البعلوطى) وشقيق زينهم الأصغر فى استعراض محدد لجميع حلقات تجارة الموت .

* ويؤكد فيلم الامبراطور نجاح أحمد زكى فى أداء دور الشجاعة الواهية والبلطجة اللحظية تجاه المجتمع معبراً عن سلوك اللامبالاة والاستهتار ومعايشة بؤر الفساد والتعايش معها وداخلها بالمال الملوث ، ندرك ذلك فى أفلام (ولاد الإيه ، كابوريا) ولا غرو فهو خريج مدرسة المشاغبين ، تلك المسرحية التى أفرزت لعالم الكوميديا والدراما أكثر من نجم متفرد فى أدائه وشخصيته الدرامية .

* الإمبراطـور :

تاريخ العرض : ١٩٩١ .
أخـراج : طـارق العريان .
تأليـف : فـايز غـالى .
مونتـاج : عـادل منير
ديـكور : سـيد أنـور .
انتـاج : ريـاض العريـان .
موسيقى تصويرية: ياسر عبد الرحمن .
مدير التصوير : سعيد الشيمى ، محمود عبد السميع
المنتج الفنى : سـيد اسماعيل .
تمثيـل وبطـولة : (أحمد زكى ـ محمود حميدة ـ رغـدة ـ أبو بكر عزت ـ حسين الشربينى ـ عبد الله محمود ـ كمال حسين) .



** فى فيلم موعد مع الرئيس :

رسالة الى الرئيس حسنى مبارك
تأخرت أربعة آلاف سنة

« أيها الحاكم يا من تملك الحق والعدل والبصيرة . . .
إن الفساد ينتشر فى كل مكان . . .
لقد كذبوا عليك . . .
فالبلاد تشتعل كالقش المتلهب .
والناس على شفا الهلاك . . . » .

توقيع
(إيبوور) حكيم فرعونى

— ذلك هو النص العربى لرسالة باللغة (الهيروغروفية) المصرية القديمة مكتوبة على لفافة من ورق البردى كتبها مواطن مصرى . ربما كان حكيما أو أديبا أو صاحب فكر فى زمانه البعيد . . . يشكو إلى فرعون حال البلاد المتردى .

تلك الرسالة الأثرية رأى المخرج (محمد راضى) وكاتب القصة والسيناريو (أحمد الخطيب) أنها مازالت صالحة المعنى والمحتوى والمفعول بإرسالها إلى رئيس الجمهورية الرابعة الحالية (محمد حسنى مبارك) . . . داخل مضمون فيلم تحت مسمى (موعد مع الرئيس) . وفى مقدمة الفيلم ندرك الرسالة بأعينا . . . نص مكتوب ، وتدخل آذاننا من خلال صوتها المنطوق ـ طارحة أمامنا البعدين الرمزى والفلسفى . فى مشروعية استخدام رسالة وجهت منذ حوالى أربعة آلاف سنة مضت لحاكم مصرى مسقطة ولاغية المسافة الزمنية الكبيرة بين عصرنا الحالى وعصر الفراعنة ـ ومن المعروف أن كل من اعتلى عرش البلاد يلقب بـ (فرعون) .

— ونتوقف قليلاً أمام رسالة المواطن (إيبوور) ـ هل أرسلها فعلاً للحاكم أم ظلت

هاجسا مكتوبا نفسى فيها همومه وهموم وطنه . . وبقيت حيث وجدت فى طيات لفائف كفنه الكتانى - وربما هى مسودة الرسالة والأصل المنقح أرسل للحاكم . . . أم أنها ردت عليه لعدم وضوح خطها . أو لأنه لم يدفع بأردب من الشعير وآخر من القمح وثالث من الحنطة وبقرة ثمينة وأوزتين وكلب صيد مدرب إلى كبير نظام الأنظمة بالقصر الفرعونى كرسوم مبدئية لتقديم شكواه . ثم لضمان وصولها لسمع وبصر الفرعون ، يستحسن أن يعمل أحد أبنائه الأشداء مجانا بمزرعة هذا المسئول لثلاث فيضانات نيلية متتابعة . ويؤكد الأثريون أنه لم يفعل كل ذلك لأنه كان قليل المال والبنين كما هو ثابت من تواضع أثاثه الجنائزى وما تؤكده سيرته الذاتية المحفورة على جدران مقبرته الغربية . وأيضا نشاط حياته الخير البسيط المرسوم بألوان باهتة بالجدار المقابل .

— وربما استلم الرسالة بطريقة ما - كبير ديوان المخطوطات الواردة . فأعجب بأسلوبها الرشيق فأمر بحفظها إلى الأبد فاستقرت داخل تجويف حجرى بجدران أرشيفه تحت أرضية القصر على ضفاف النيل حيث نالت منها الحشرات القارضة ورطوبة التربة .

وآخرون يرجحون وصول شكوى المواطن للفرعون بعد رحلة طويلة فى دروب جهازه الإدارى المعقد بالاجراءات والطقوس والمراسيم والانتهازيين . وعمل بما جاء بها وأنصف الرعية وصرع الفساد - وفريق آخر يؤكد أن قنوات الاتصال المشروعة والودية بين المواطنين والفرعون سدت بالمرتشين وكهنة المعابد وكبراء الدواوين وما حولهم . . ، فأوغروا صدر الحاكم نحوه فاعتقل لتطاوله على هيبة فرعون ورجاله . واتهم فيما بعد بالغفلة والجنون وأودع دارا للاستشفاء بجنوب الوادى . . . وقاموا (بتسميل) عينيه . أى اختلاط سواد ها مع بياضها . . . كما هو ثابت من فحص جسده المحنط ، وقد خلا جسده من أعمال التعذيب المعروفة فى زماننا من نزع للأظافر وحقن بالمخدر لحد الأدمان ليذهبوا بالعقل والوجدان . . ومسح لذاكرة المعلومات من خلايا المخ بصدمات كهربائية مقننة وكى بالحديد وإذابة للأجساد فى ماء النار . . وغيرها .

— ومهما كان من أمر ذلك المواطن وما يجتهد بصدد ما حدث له بسبب رسالته فأمامنا نص واضح لصرخة انسان أطلقها منذ أربعة آلاف سنة - فهل وصلت وعمل بها أم تشتتت فى الفضاء أو ردت إليه صدى أجوف كئيباً ساخراً . . . مؤكداً وحدته وضعفه أمام قوى الفساد ذات الألف ذراع .

— وفيلم (موعد مع الرئيس) يعيد إرسال هذه الصرخة ويسمعها الرئيس ويأمر بحضور حاملة الرسالة (ماجده كامل) إلهام شاهين النائبة بمجلس الشعب وفحوى رسالتها . أن هناك سكانا فقراء بشرق قلعة صلاح الدين الأيوبى استصدر أمر قضائى

بطردهم من منازلهم بدون تدبير البديل لصالح شركة استثمارية أجنبية مصرية ـ مستغلين تفسيرات مطاطة بالقانون المدنى الوضعى . . . والمستفيدون من المشروع الاستثمارى هم نواب بارزون بمجلس الشعب وحزب الأغلبية الحاكم وآخرون . . . وهكذا يقوم باجلاء السكان بالقوة الضابط الشاب (فاروق الفيشاوى) من قوات الأمن المركزى وخطيب النائبة إلهام شاهين . فنراه يمتنع عن تنفيذ باقى المهمة بعد اكتشافه تعارضها مع أمانة وشرف مهنته ـ حيث الشرطة والأمن لحماية الشعب وليس لضربه وتشريده ـ فيتحول للتحقيق . ويتولى رئيسه (سعيد عبد الغنى) إكمال المهمة ـ ويوقف وزير الداخلية العملية بعد اتصال النائبة برئيس مجلس الشعب وتعد بالدفع بالمستندات الرسمية الدالة على احقية هؤلاء السكان فى أرضهم .

— وتنتصر إلهام شاهين على رؤوس الفساد وتوقف الصفقة المشبوهة . فتخطف العصابة التابعة للمستفيدين ابنتها الوحيدة فى ليلة سفرها لمقابلة الرئيس بأسوان ولكنها تذهب ويتم انقاذ ابنتها بعد ذلك . . . ـ وفى القطار المتجه جنوباً إلى أسوان يسافر معها كل المتآمرين وعلى رأسهم كمال الشناوى وأسامة عباس وهم أعضاء فى حزب الأغلبية ونواب بمجلس الشعب ومعهم مدير البنك الممول للمشروع المشبوه ، وكذلك المقاول المنفذ وميلشيات مسلحة وأخيراً (مدبولى) الفقير (سيد راضى) من سكان الحى ومتآمر معهم أيضاً .

— ويتم اختطاف القطار والمستندات وحدوث جرحى وقتلى بالقطار مما يضطر الشرطة الى تنفيذ عملية اسقاط بالطائرة المروحية على سطح القطار السريع واقتحامه والقبض على العصابة والمحافظة على مستندات القضية . . وهكذا تقابل النائبة الرئيس وفى يدها حقيبة المستندات . أى تم وصول الرسالة واضحة وكاملة . والفيلم ملىء بالايحاءات المتعددة . . .

فالمجتمع المصرى نهرى زراعى مرتبط بالفيضان الموسمى وتصريف مياه الرى وفق جدول زمنى مركزى للقطر كله . . . وما يتبع ذلك من مركزية السلطة المطلقة . فيضطر صاحب الشكوى إلى اللجوء إلى أعلى سلطة لحل مشكلته مع المياه . لأن حكام الأقاليم وما دونهم يأخذون حقه منها وهم سبب شكواه وغالبا تجف قنوات الاتصال . فلا يستطيع المواطن البسيط الإبحار فيها إلى مقر الحاكم . وإن وصل بعد مشقة فدهاليز ودروب قصر الحاكم مغلقة بالموظفين الرسميين والفاسدين والمهملين وأيضا العدوانيين .

فهى رؤيا فلسفية واقعية لعبثية سياسة مركزية الحكم فى مصر . حيث الإغراق فى

الروتين والاجراءات والقرارات - ولا تحل المشاكل الهامة إلا بتدخل أعلى سلطة - فالحالة قديمة قدم مجرى النهر .

— وندرك رمزية ذهاب حاملة الشكوى إلى أسوان بالجنوب حيث كان مقر الحكم الفرعونى القديم . . . ونصدم بمدى بشاعة مقتل مندوب رئاسة الجمهورية المرافق لإلهام شاهين ، وإلى أى مدى وصلت أيدى قوى الفساد وسطوته . فنراها تصافح رئيس الجمهورية . والدماء على ملابسها واضحة الألوان .

ونلاحظ تأثير اللا شعور الجمعى داخل البنية النفسية للرئيس عندما رفع شعار طهارة الحكم فى جميع مستوياته . . . وقال (الكفن مالوش جيوب) . . . وواضح الاستخدام الرمزى للكفن وأن السارق لا يأخذ الأموال إلى قبره . . ملقياً بذلك المثل ظلالاً تراثية فرعونية قديمة مكونة للوجدان العام للشعب المصرى وعلاقته بالموت . . ولكن المواطن (إيبوور) أحتفظ بشكواه بقبره . مؤكدا أنه كان شاهداً أميناً على عصره .

— ونرى حقيبة المستندات الرسمية يخفيها الفقراء بالمقابر بعد تخوفهم من سطوة المتآمرين على عالم الأحياء .

— ونلاحظ تحول سلوك (مدبولى) من حقد على المجتمع بعد انتهاء حرب رمضان وفقد ساقه فيها وتناولته هو وزملاءه وسائل الاعلام بالتقدير والبطولة وتدريجياً نسى كما نسى النصر نفسه . وخرج عاطلا وأعرج للحياة المدنية . . . فهم ببيع ما تبقى من جسده ووجدانه إلى قوى التآمر والفساد . لعله يلحق بقطار الرفاهية والغنى الوهمى - ولكنه فى لحظات مكاشفة مع إلهام شاهين يعود لمعدنه الأصيل ويرفض قتلها ويقاوم العصابة ويقود القطار المخطوف للأمان كما قاد الدبابات فى الحرب للنصر .

— وهناك الطفل الكسيح المشاهد لمقتل إحدى السيدات بالقطار ومعرفة الجانى - ذلك الطفل رفض أن يكون شاهداً صامتاً على جريمة فردية . وإن كانت - وهو لا يدرى - مفتاحا لجريمة جماعية كبرى ، فهو رمز لنقاء الفعل الإيجابى فى اتجاهه الصحيح تجاه المجتمع وكسراً لقيد الخوف الذى حاولت أمه غلق فمه عليه ليحيا بداخله - فعندما تكلم سقط الفاسدون . . . مثلما أراد نواب الأمة المتآمرون من النائبة أن تكون شاهدة صامته على صفقتهم المشبوهة . .

والفيلم يطرح عدة مفارقات - فهناك قانون وضعى تارة مع الفقراء وتارة ضدهم فى حيازة الأرض بالتقادم - ونواب للأمة يفترض فيهم أنهم عيون ساهرة على مصالح الرعية ولكنهم يتآمرون عليها ويطردون الفقراء من منازلهم بدون تدبير البديل .

وهناك أيضا قوات للأمن المركزى لحماية المواطنين تستغل من خلال قرارات مشبوهة فى ضرب وتشريد المواطنين . .

— وندرك دور وسائل الاعلام وخاصة التلفاز فى نقل مناقشة أعضاء مجلس الشعب مباشرة على الهواء ، ويتابعها عامة الناس وأصحاب القضية وأيضا الرئيس فى مقره الشتوى بالجنوب ـ وبذلك وصلت الرسالة شفوية مرئية ومسموعة فأراد المتآمرون سرقة الرسالة الخطية (المسندات) المؤيدة للحق وقتل حاملتها أيضا فى محاولة ارهابية متعددة المراحل .

وهكذا تصل الشكوى للحاكم ويمسك بالجناة ويتحقق حلم (إيبوور) بعد أربعة آلاف سنة .

* موعد مع الرئيس :

إخراج : محمد راضى .
قصة وسيناريو
وحوار : أحمد الخطيب .
مونتاج : أحمد متولى .
موسيقى تصويرية: د. مصطفى ناجى
انتاج : د. عادل حسنى .
تمثيل وبطولة : (فاروق الفيشاوى ـ إلهام شاهين ـ السيد راضى ـ سعد أردش ـ سعيد عبد الغنى ـ أسامة عباس ـ حنان شوقى .

فساد الأمكنة والأزمنة .. فى فيلم ليل وخونة

■ يفتح علينا نجيب محفوظ بوابات سراديب الفساد السبع . فتلفح بشرتنا الخيانة ونتلمس أنفاس ليلله كريهة تعدو وراءنا . . فى إطار من الواقع الزمانى والمكانى لرهط من البشر عارضاً علينا رؤية تشريحية لما وراء ملامحهم وتحت جلودهم مازجاً وكاشفاً عالمهم الداخلى الغامض ، والخارجى المدرك فى حالة التصاق واقعى ورمزى لاطارهم الزمانى والمكانى المتحركين خلاله وداخله فى قصة فيلم (ليل وخونة) .

— فالمكان والزمان ليسا إطارا وخلفية زخرفية للسرد الروائى للشخصيات ونموها فقط ، بل يتداخل مع البشر وسلوكهم فى علاقة روحية بينهما لها سمة التوتر والتطور . . فليل الخيانة وتغييب القيم - يعرض علينا برؤية لها صفة تكثيف العديد من الصور التعبيرية . بضغطها محولاً إياها لشحنة درامية تعبيرية صادمة ومفزعة للجمهور ومنبهة له فى آن واحد . .

— وهكذا التقى عالم نجيب محفوظ بإخراج (أشرف فهمى) وسيناريو وحوار (أحمد صالح) ليعرض علينا لوحة بانورامية متحركة للخيانة ، متكونة من مثلث للفساد فى مهن المحاماة ، الصحافة ، توظيف الأموال ، ومراحل تحولهم إلى لصوص كبار لهم أدواتهم الاجرامية وستائرهم شبه الرسمية المختفين خلفها . . ونتبين فى الخلفية مربعا يضم اللصوص الصغار . وهم بعض أدوات الكبار وضحاياهم عند الخطر .

— ويتعامل الفيلم مع محاور (الخيانة - الليل - الواقع المكانى والزمانى) فى تشابك درامى عالى التوتر لوحوش بشرية تتنفس وتسير وتسلك حياتها بالخيانة فنراهم يتحدون لحظة الخطر . وفى الهدوء النسبى يتخاونون فيما بينهم - ونجح الفيلم باستخراج ما بداخلهم من أمراض وإسقاطات نفسية . . فيعرض علينا عالم (محسب) المحامى (محمود ياسين) بعيداً عن أوجاع المظلومين والمتهمين والملفات القضائية المكدسة . فنراه يخون أمانة الناس فى مهنته القائمة على حفظ حقوق وأسرار موكليه بسرقتهم ليلا بواسطة عصابته الشخصية التى أنشأها بزعامة (صلاح) نور الشريف العامل الفقير . فأداته الاجرامية ذلك التكوين العصابى ومتخذاً من مهنة المحاماة ستارا غليظاً لعالمه الاجرامى . . فنراه يصرخ ويتصايح مطالبا بالبراءة لحشرات المجتمع بأسلوب مقزز داخل قاعة المحكمة - ويخرج متشحاً برداء

المحاماة الأسود مختالا كغراب أعرج متكئا على صحفى لزج الملامح ـ وبالرغم من تحوله للغنى بالمال الحرام . تطارده سنوات الحرمان البعيدة فينطلق نحو جشع مادى لا محدود كرد فعل لستر عالمه المشبوه وتعويض نفسى زائف عن فقره السابق وحقده على أثرياء المجتمع . ويتخلص من صلاح لأنه يحمل دلائل وليست أدلة على جرائمه معه . بأسلوب ميكافيللى الهوية غايته دائما تبررها وسائله القذرة . . وينجح فى تصوير أمراضه وخرائبه النفسية لعقل ووجدان (صلاح) عامل تجهيز خيام الأفراح والمآتم . المتأرجح بين طموحاته المادية ونداء ضميره فنراه ينزع للتوبة وخاصة عندما يلتقى بشيخ المسجد ويرزق بطفلته . فهو الوحيد الـذى يطلعنـا الفيلم على حياته العاطفية والعائلية التعيسة وأحلامه المستقبلية الموءودة ـ أمـا البـاقـون جميعـا فلا أحلام لديهم بل يعيشون واقع الخيانة حتى العظم ، فالمشاهد لا يملك إلا الاشفـاق والتعـاطف النسبى تجاهه كضحية مغرر به . ويبدو ثقيل الجسم لا يتناسب مع رشاقة اللصوص . ودائما حسن النية فى عالم الاجرام ، فنراه يطلب نسبة مالية عالية مقابل مستندات الرشاوى . وكان قد سلمها من قبل للمحامى الأفاق ، فيدخله السجن سبـع سنوات بمكيدة . . . وعندما ينوى الانتقام يواجه جلاديه بطريقة مباشرة ساذجة لأنه لا يملك داخليا موهبة وأساليب الخيانة الملتوية ـ فيسقط سريعا فى رؤية شبه مكررة لأفلام (ولاد الإيه . كتيبة الاعدام . بيت القاضى . دائرة الانتقام) وذلك التكرار والتشابه فى الحبكة الدرامية لا خلاف عليه لأنه تشابه آت من استمرارية إطار الواقع المعاش الفعلى لأحداث الشارع المصرى فى السنوات العشر الماضية . والمؤلف ما هو إلا مستقبل للعديد من المؤثرات والتفاعلات ببيئته المعاصرة وصهرها داخل وجدانه مبدعاً نسيجا دراميا له روح الواقع برؤيته الشخصية ، ومتصل أيضاً بالاطار الواقعى الأصلى . وذلك سبب التشابه فى الحبكة الدرامية لتلك النوعية من الأفلام .

— ويصحبنـا الفيلم لعـالم الصحافة بعيداً عن رائحة الأحبار والأحرف المتراصة لنضبط (عبادى) أحمد راتب يقتسم ثمن سكوته على انحراف شركات توظيف الأموال مع صديقه محسب (المحامى الحرامى) . متخذاً من قلمه أداة انتهازية ومهنة الصحافة ستارا رسميا لمفاسده . ونراه فى وقت فراغه يذبح الشرفاء بمقالاته المسمومة ـ فالخيانة لديه ثمنها مدفـوع مقـدمـا فيلجـأ للتـأثـير على الـرأى العـام ضد صلاح قاتل (شقرون) صلاح السعدنى . ويستنفر الشرطة محولا إياه لسفاح ثم إلى عنصر خطر على الأمن السياسى !! فى رؤية لها صفة الخيانة المركبة للمهنة والضمير العام وقضايا الناس . . فالجرائد التى سترت جسـد صلاح بعد مقتله ولونت بدمائه ذبحت الكثيرين قبله وساعدت على ظهور وبقاء واستمـرار المحـامى الغشـاش وشركات تلقى الأموال المخادعة . وما يستجد من مفاسد

أخرى . . معطية مشروعية إعلامية ونفسية للفساد بالتضليل تارة وإخفاء للحقائق تارة أخرى بل المشاركة المادية فى الجرائم متحولة لوسيلة إعاقة وتغييب لوعى الناس العام . وكيف تحول الحارس لخائن فى آن واحد - فى رؤية سلبية منحرفة لهذه المهنة الشريفة .

— ويفتح الفيلم لنا أبواب إحدى شركات توظيف الأموال - فنرى فيلا أنيقة ذات ديكور إسلامى فاخر ومكتب للادارة فقط وخزينة خاوية إلا من كشوف رشاوى بعض المسئولين (كشوف البركة) كرمز وواقع لوهمية نشاط الشركة وخيانة لودائع الناس المالية لديها وتخريب اقتصاد الوطن . متخذاً صاحبها من قوة المال لديه أداة تنفيذية . ومن ادعاء الورع والتقوى ستاراً لعملياته المشبوهة .

— وفى خلفية لوحة بانوراما الفساد نتبين بوضوح سنية (صفية العمرى) الحالمة بالراحة والمال ومتع الحياة بلا ضمير أو قيم . فعندما يصارحها زوجها صلاح بنيته فى التوبة تتخلص منه بالتعاون مع تابعه (شقرون) ومحسب . فلا حلول وسط لديها فاللون الأسود مسيطر على عالمها الليلى حتى النخاع - فليلة القبض على زوجها تفزع من طرقات بابها وتطلب من شقرون الخائن القفز من النافذة . ولكنه يتذكر فجأة أنهم فى الطابق الثامن . فى رؤية لسلوك الخونة فيما بينهم . ومن نفس النافذة يدخل صلاح لقتلها . ولكنه بدافع نفسى أبوى لا يضغط على الزناد . فتتعرف عليه ابنته الصغيرة . ويسقط برصاص الشرطة من خارج تلك النافذة نفسها فى علاقة تداخل بين المكان الثابت والزمن المتغير . فنراه بدأ حياته من أعلى البناية على السطح وانتهى منها أيضاً .

— والليل الواقعى والرمزى دائماً موعدهم . . فمشاهد الفيلم أغلبها مسائية كواقع ورمز لسلوك أبطاله ما عدا البداية على سطح المنزل وبعض المشاهد بالمقابر . ولحظة الافراج عن صلاح - وعندما بدأ النشاط الاجرامى سافر الفيلم بنا داخل عبثية الليل . . فزيارات محسب لصلاح هى مسائية ويترافع المحامى صباحًا بأسلوب متشنج عالى النبرة أمام القضاة . وأيضا النيابة بعد مقتل شقرون لاحساسه بأن دوره آت كنوع من مداراة ما بداخله من آثام . والمشاهد لا يملك حياله إلا الكراهية والاشمئزاز . ولكن بعين النقد نحترم قدرته على تقمصه ذلك الدور بإبداع تمثيلى . . (ومن المعروف أنه امتهن المحاماة فعلا قبل احترافه التمثيل) - ونجده ليلاً ينزوى خائفاً مذعوراً فى حماية سنية لأن الشرطة تحرسها .

بخيمة الأفراح فيعرض الفيلم علينا فرقة موسيقية خرافية ذات ملامح كابوسية . فالمغنى بلا أسنان والموسيقيون يعزفون وهم نائمون ، وآلاتهم الموسيقية منتهية الصلاحية ، وهناك

مسافة زمنية مفقودة بين العزف عليها وسماع صوتها . وجامع النقود يبدو متخلفا عقليا وأمامهم يتحرك شيء ضخم بلا ملامح . والجمهور سعيد جدا بذلك . فى رؤية خارج إطار الزمن ـ حيث خطا صلاح سنة أولى سرقة وبعد ذلك وبنفس الخيمة والفرقة الموسيقية نراه يجلس بجوار سنية عريسا بذلك المال الحرام . ونشاهده يهم لا إراديا بسرقة الفرقة كما كان يفعل فى الماضى القريب ناسيا واقع لحظته الزمنية كنوع من (الاقتران الشرطى) بالمكان والسلوك .

— وندرك ضآلة صلاح فى مشهد علوى له ـ وهو عائد لشقته بعد سطوه على كشوف الرشاوى . وما يرمز ويمهد له ذلك المشهد بإقدامه على أفعال ستغير مجرى حياته . . فيسمع بكاء طفلته لأول مرة وكان قد أنهى لتوه لقاء سريعاً مع شيخ المسجد وأمره بالمعروف وشجعه على التوبة . ويصارح زوجته بعزمه على العودة لقريته وترك عالم محسب الاجرامى ـ وتمانعه بشدة ـ وفى نفس المكان تتم حفلة أسبوع المولود وهى بداية نهايته ووراثة شقرون لدوره فى العمل والبيت ـ وعلى نفس المنضدة التى وضع عليها ملفات الرشاوى يتسلم شقرون ثمن خيانته له ـ ويعود له بعد سجنه تحت حماية الشيخ العجوز ليشاهد طفلته التى لم تعرفه ويطردونه ويصدم نفسيا ويقرر الانتقام ونفس المكان يدخله لآخر مرة لقتل مطلقته فتنال منه الشرطة ـ فالمكان الثابت استحال إلى جزء متفاعل مع الأحداث وملتصق مع سلوك البشر فى ديمومة الزمان .

— ويدلف بنا لعالم (الموتى) فى مزج بين فساد المكان المادى والرمزى . . فهناك بؤر للفساد والافساد تمد اللصوص الكبار بالمنحرفين الصغار من ساقطات وهاربين وغائبين عن الوعى . فكما أفسدوا عالم الأحياء يلوثون مقابر الموتى . . ولكن هناك بعض الفقراء البسطاء فنرى سيد (شوقى شامخ) جندى سابق فى حرب رمضان ٧٣ وكيف أكلت الحرب نصفه السفلى ويحلم بكشك خشبى يبيع فيه جرائده وبضاعته البسيطة ويريح فيه ما تبقى من جسده ـ ويحقق له صديقه صلاح حلمه بالمال المسروق . بعدما اكتفت الدولة بنشر صوره كبطل حرب فى عدة صحف صباحية فقط فى رؤيا لاذعة لهرم القيم المقلوب ـ فنراه يراقب العفن والفساد غير مشارك فيه أو مقاوم له . كرد فعل بشرى سلبى تجاه المجتمع . لأنه أخذ منه ولم يعطه ما يريد بالرغم من بساطته .

فالفيلم بقر صدور أبطاله وأخرج لنا خرائبهم وأمراضهم النفسية فى رؤية مركزة مكونة لوحة بانورامية متحركة لصنوف الخيانة والفساد البشرى . فى غياب قيم الدين والأخلاق . كما لو أننا نرى تفاصيلها من خلال عدسة مكبرة ـ مستفزا ومنبها ودافعا للناس لاستجلاب نهار جديد له وجه صبوح .

* ليـل وخــونة :

تاريخ العرض : ١٩٩٠ .
إخـراج : أشـرف فهمى .
قصة : نجيـب محفـوظ
سيناريو وحوار : أحمـد صـالح .
مونتـاج : عنيـايات السـايس .
مهندس الديكور : ماهر عبد النـور
المنتج المنفذ : وجيـه ريـاض .
تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ محمود ياسين ـ صفية العمرى ـ شهيرة ـ صلاح السعدنى ـ أحمد راتب ـ شوقى شامخ ـ أحمد غانم . .



الواقع الحالم ... فى فيلم قلب الليل

يرتحل بنا نجيب محفوظ لعالم أو أحلام جعفر الراوى (نور الشريف) من خلال محطات حياته الرئيسية والثانوية . . فى رؤيا لها الإطار السحرى الهلامى . مازجا بين الواقع الحالم والكابوسى الواقعى لجده لأبيه الشيخ سيد الراوى (فريد شوقى) الصامد الصلب المنحوت من أحجار الجرانيت الوردى داخل تجويف قصره الإسلامى الأثرى العتيق . . . فنراه يعلم أكثر بكثير من حركته البطيئة ويعانى من لعنة تمرد ابنه الوحيدالمتوفى وبعده حفيده .

وهكذا يصحبنا فيلم (قلب الليل) فى رحلة تحليلية نفسية فلسفية لسلوك بطله المحورى جعفر الراوى وتفاعله مع جده وما يحمله من رواسب وإسقاطات نفسية تطارده ويعيش بها ومعها نحوه ـ وأيضا تفاعله مع حياة زوجته الأولى والثانية وصديق عمره محمد شكرون (محمود الجندى) مرورا بذكريات الماضى البعيد السعيدة والكئيبة داخل إطار مكانى وخلال حيز زمانى متطور ومتفاعل ، بل أحيانا ملتصق بالبشر فى تداخل درامى واقعى ورمزى ـ فالمكان والزمان متشابك مع سلوك البشر . . . فالمكان له الدلالة الواقعية والرمزية من خلال الارتحال داخل أحشاء القاهرة القديمة وأطرافها الموحشة فى زمان يمتد أكثر من نصف قرن من نهاية العشرينات حتى أواخر السبعينات . . دالفا بنا لعالم الموالد العبثية وحارة (المرجوشى) وطقوسها الشعبية ، ودائما جعفر مشدود اليها بخيط سحرى خفى حيث ولد وفقد والديه . . . ثم إلى خرائب الخارجين على القانون خارج حدود المدينة الغربية حيث كل شىء مباح ومتاح ـ عابرا بنا لمنتدى (الصالونات) الأدبية الراقية داخل القصور الغناء . حيث يتحرك ويتحدث د. طه حسين ونسمع زجل بيرم التونسى وشعر كامل الشناوى . عارضا علينا الثورات الشعبية ضد الاستعمار الانجليزى . مازجا بين تلك المتناقضات المكانية والاجتماعية والثقافية والسياسية داخل جسد المدينة . من خلال حركة أو حلم أو وهم بطله المحورى جعفر وصديقه شكرون بشاعرية ورومانسية .

وكما يعتقد (شكسبير) أن الحلم معادل موضوعى للحياة نفسها ـ كنوع من التعويض النفسى عن الفشل أو الإحباط الواقعى . . . نجد جعفر لا يكتفى بذلك بل يتعداه بمحاولة تحقيق حلمه على أرض الواقع الفعلى المعاش . فيحلم ويعيش ما يحلمه حقيقة . متخذا من مبدأ الحرية المطلقة مدخلا لتمرده على كل ضغوط وتوجهات الحياة .

مؤكدا الفيلم أن هناك لحظات فاصلة فى حياة كل إنسان من شأنها تغيير مجـــرى حياته تماما .

فنراه يتمرد على سيطرة جدة . . . الشيخ المتدين الثرى . بزواجه من (مروانة) الغجرية الجاهلة (هالة صدقى) . لأنها تحمل ملامح أمه التى رحلت عن الحياة وهو صبى صغير بعد وفاة والده - وتنتهى أول محاولة لتحقيق حلمه على أيدى أهلها (مجرمين عشش الترجمان) بطلاقها وفقدانه لابنه منها . حيث ينتظره مستقبل هام بين اللصوص والسوقة والمشعوذين .

ويأتى له حلمه الثانى بامتهان الغناء مثل رفيق صباه (شكرون) - فينتهى لمجرد منشـد فى الجوقة ويتزوج من سيدة مجتمع ثرية (محسنة توفيق) وينجب منها طفلا . . . ويحلم ثالثا بالعمل فى سلك المحاماة ليدافع عن فقراء العمال المظلومين . . . وتحقق زوجته ما يريد ويستكمـل دراسته الجامعية - ويتورط فى مظاهرة سياسية ضد الانجليز ويسجن ويفرج عنه عام ١٩٤٧ ويفرح بمروره بتجربة الاعتقال . . ويتحول لبطل شعبى تحمله الجماهـير إلى مكتبـه . . ويعيش وهم البطولة السياسية الزائف معتقدا أنه أحس بنبض الجماهـير . . وينفق على عائـلات المعتقلين من مال زوجتـه - ويواجهـه صديق العائلة الاشتراكى بحقيقة افتقاده (للمنهج العلمى للكفاح الثورى) .

ويدخل فى حلم حياته الرابع والأخير . فنراه يحاول تحقيق ذاته بإيجاد دور فعال داخل تيار المجتمـع السياسى والثقـافى متـأثـرا بصفـوة المفكرين رواد صالونات زوجته الأدبى بقصرهـا . . . فيختفى فترة ويظهـر بمؤلف مدعيا أن فيه حلا لجميع مشـاكـل البشر الاقتصادية والاجتماعية . . . ويتمنى طبعه بجميع لغات العالم . .

وتحـل الصـدمـة المفـاجئـة عليه . عنـدما حاول إيقاظه من وهمه الكبير المحامى الاشـتراكى بمصارحته بإجماع المفكرين على سذاجة مؤلفه . ولا يتحمل جهازه العصبى والنفسى صدمة المكاشفة فيصفى موقظه جسديا - ويخرج من السجن بعد عشرين عاما فى نهاية السبعينات لا ينتظره أو يعرفه أحد . . . فالأمكنة والأزمنة تغيرت وتبدلت . ويهيم على وجهه فوق (كوبرى ٦ أكتوبر) يحارب فى الزمن البعيد المنسى . . . حاملا مؤلفه القديم . مناديا على سقط المتاع فلا مشترى أو متفرج . صارخا فى المارة والراكبين . . . وفجأة يتعرف عليه المغنى المشهور (شكرون) من داخل سيارته الفارهة ويفر من واقعه المرير إلى وهمه الكبير داخل أرصفة المدينة المزدحمة .

والعمل الفنى ملىء بالإسقاطات النفسية والرموز الأيحائية - فنرى (المسبحة) دائما

فى يد الشيخ الراوى ، وبعد موته يحرم جعفر من الميراث ماعدا السبحة تنضم لمتعلقاته الشخصية وأبيه مثل (عمامة الأزهر ، الحاكى القديم ـ مذكرات وكتب والده . .) التى حملها وهو صبى كما حملوه لقصر جده بعد موت والديه ـ فكأنه يحمل تراثه الدينى والثقافى على كتفه طوال مراحل عمره ـ ولكن فجأة تختفى هذه المتعلقات عد خروجه من السجن وتستبدل بمؤلفه المزعوم . ويصاب بحالة الفصام المرضى .

ويحلم فعلا بوالده الذى لا يتذكر ملامحه . ولكنه يحبه بعنف ويقرأ مذكراته ويتقمص شخصيته ويسير على دربه متمردا على جده فيطرده كما طرد أباه من قبل . . ونراه دائما مرتبطا بحارة (المرجوشى) الشعبية .

فندركه فاشلا فى جميع أدواره أو أحلامه التى حققها . فلم يصبح مدرسا للغة العربية أو مطربا غنائيا . وأيضا لم يتحول إلى محام لامع . وحاول أخيرا أن يكون فيلسوفا صاحب نظرية انسانية ـ فنراه ينهزم فى جميع مواقعه فيلجأ فى النهاية لتحطيم نفسه بنفسه ليؤكد حريته . جاعلا من نفسه ظالما ومظلوما وقاتلا وقتيلا فى آن واحد .

أو مدعيا استقلالا ذاتيا زائفا . متوصلا لحالة مأساوية مرضية معتبرا نفسه أعلى وأرقى من كافة البشر (حالة من جنون العظمة) ـ ونراه يسير بجوار (تمثال رمسيس الثانى) وندرك حالة الترابط بالتشابه . لما يمثله ذلك الفرعون من بطش وغرور مبنى على الباطل . .

فهل بطل قصة (نجيب محفوظ) هذا مريض (بعقدة أوديب) برؤيا عصرية . أم إنسان زادت عنده مساحة الوهم على مساحة الواقع المعاش . فسقط فى مأزق نفسى وأصيب بحالة (انفصام الشخصية) المرضى ـ ومن المعروف أنه لابد من وجود صلة عضوية بين الحلم والحقيقة . أو بين الوهم والواقع . . وفى حالة فقدان الاتصال بينهما يقع الإنسان فى حبال المرض النفسى ـ ويهيم على وجهه كما هرول جعفر الراوى بين السيارات والمارة يصرخ بعبارات غامضة وغير مفهومة .

ونتساءل أيضا . هل جعفر الراوى ملك حياة واحدة وحلم بباقى الأدوار فى خياله . ربما . أم عاش جميع أدواره حقيقة مؤكدة ـ أم ولج لعالم الأحلام والأوهام حيث تتجسد هواجس العقل الباطن لدى إنسان ـ ولم يتعدها لحيز الواقع وظلت أدواره حبيسة خياله المريض ربما .

ونختلف مع رؤية نجيب محفوظ لسلوك رجل الدين الثقة الشيخ الرواى . القابع داخل كرسيه الأثرى الضخم بين جدران قصره الإسلامى . فى انعزالية عن مجريات

الحياة . واتصـالـه بالعالم الخارجى من خلال شكرون الذى شجعه منذ صباه على الفن الهـادف واتجـه للفن المنحـل ولم يعنفه . . و ندرك أنها رؤية هامشية للدين لا يرى منها إلا طقـوس عبثية ومسـيرات بلهاء الى المساجد ترفع الرايات الملونة والدفوف الضخمة ـ تتخللها فتاوى دينية بسيطة لا تصل لحد الفعل بل هى رد فعل حيادى . . تاركا الساحة الـواقعية للآخـرين غافلا ومتغافلا أن الدين الإسلامى منهج حياة كامل ومتكامل للفرد والجماعة لكل زمان ومكان ـ مكتفيا بعرض المظاهرات السياسية لطلاب الأزهر الشريف ضد الاحتلال الانجليزى مسقطا نضالهم العسكرى المشرف .

ونلتمس نجاح المخرج (عاطف الطيب) فى هدم الجدار الفاصل بين الواقع والوهم من خلال البناء الدرامى المتماسك . وتسلسل الأحداث المنطقى والزمنى فى إيقاع سينمائى هادىء ساعد فى ذلك الصياغة السينمائية بقلم (محسن زايد) للقصة الأدبية الأصلية . والدور الذى لعبته الموسيقى فى تكثيف الإحساس بالشجن أو الفرح والتعبير دراميا بذاتية فنية عالية وتوفيق الممثلين فى أداء أدوارهم جميعا بقناعة ورؤية شاملة .

فأتى العمـل الفنى رحلة فلسفية نفسية داخـل تلافيف النفس البشرية موضحـا ما تحت الجلد البشرى من عوالم غامضة توجه مجرى حياة الإنسان فى لحظة ما .

* قلب الليل :

تاريخ العرض : ١٩٨٩ .
إخراج : عاطف الطيب .
قصة : نجيب محفوظ
سيناريو وحوار : محسن زايد .
مدير التصوير : عبد المنعم بهنسى .
موسيقى : مودى الحكيم .
مهندس الديكور : رشدى حامد .
مونتاج : نادية شكرى .
المنتج المنفذ : مختار زايد .
تمثيل وبطولة : (نور الشريف - فريد شوقى - هالة صدقى - محمود الجندى - محسنة توفيق .

الثأر العام .. فى فيلم كتيبة الاعدام

كما فى المآسى الإغريقية القديمة يجد البطل الاسطورى نفسه مواجها لقوة غير مرئية قدرية لا يدركها . ولكن يتعذب بأنفاسها . .

يواجه حسن عز الرجال (نور الشريف) قدره المجهول ويصرعه فى غموض دنىء ويحس بأنفاسه الكريهة تلفح وجهه ـ ويفشل فى الإمساك بأطرافه الهلامية أو تحديد شكله وأبعاده الخارجية .

ويقذف به مسجونا خمسة عشر عاما ؛ بتهمة خيانة الأمانة المالية فى زمن الحرب وتسهيل تسليم فدائيى المقاومة الشعبية للاسرائيليين بمدينة السويس إبان حصارها فى حرب رمضان عام ١٩٧٣ .

ويخرج (حسن) من السجن تطؤه الاقدام فى الخارج كما آلمته بالداخل ـ ويفرح حراس ونزلاء السجن بتخلصهم منه ويقيمون له حفل توديع بالركل بالأيدى والاقدام . . . ويتمنى مدير السجن لو كان الأمر بيده ـ لقتله مائة مرة ـ وينصحه بتسليم المال الحرام ـ لأن لعنته ستطارده طوال حياته .

وتطارده فى شوارع القاهرة لحظة الإفراج عنه ثلاث قوى :

— مباحث الأموال العامة . . وهدفها معرفة مكان المال المسروق (ثلاثة أرباع مليون جنيه) .

— د. نعيمة سيد الغريب (معالى زايد) . . ابنة وشقيقة قائدى المقاومة الشعبية بالسويس اللذين استشهدا ومعهم حارس البنك . وتريد القصاص .

— العصابة المجهولة للجميع تطارد كل الأطراف وتخلط الأوراق لصالحها من امكنة وأزمنة خفية .

— وتتصارع من خلال تطور مجريات الأحداث تلك القوى الثلاث . . فى تفاعل درامى مع القوة المحورية المحركة لتلك المجريات (المتهم المطارد حسن عز الرجال) . . فتنكشف خيوط المؤامرة وتظهر تدريجيا أطراف العنكبوت الناسجة للخيانة العظمى . ولكن

ذلـك الشيء العنكبـوتى تحول بعـد خمسـة عشر عاما لنجم اقتصادى واجتماعى صعب المنال . . ولاسيما أن الأدلة القانونية ضده مفقوده تماما بعد نجاحه فى الوصول لشبه الجريمة الكاملة أو الخيانة الكاملة . . .

وتتكالب عليه تلك القوى الثلاث الغامضة تتسمع أنفاسه المضطربة وتحصى خطواته المرتعشة . . . فنارة يعبر الطرقات ويطرق الأبواب حاملا فوق كتفيه فكراً مشوشا . . جامعا بين اللا شعور والهذيان . . . لأن مأساته لا يجد لها تعليلا منطقيا ويجهل جلاديه ويفترض فيهم القـوة الغـاشمـة التى تتعدى حدود البلاد . . . أو ربما يعيش كابوسا مخيفا يتحرك داخله . . . فى حالة خلط بين الوهم والحقيقة . . محاولا الانسحاب من واقعه المرير نهائيا - وتوقظه من أمانيه أبواق السيارات وأنفاس المارة فى الشوارع المزدحمة .

وبرغم جميع جراحه يتحرك (حسن) فوق أربعة مستويات قدرية . . خاصة بمحنته الذاتية كبطل محورى للصراع .

فنراه مدفوعا لعبورها فى دراما مأساوية . . فمكتوب عليه أولاً مواجهة الخونة القدماء سبب مأساته والمتربصين له حاليا . . . والمستوى الثانى مواجهة الأعداء الجدد المطالبين بالقصاص منه . وكيف تحولوا إلى رفقاء درب واحد وصولا للحقيقة المطلقة بعد ذلك . . . وثالثا بحثه الدءوب عن طفله الوحيد الذى تحول لشاب لاثبات براءته أمامه .

وأخيرا عليه تأمين مصدر رزق حلال يقتات منه .

ويتحرك هذا البطل فوق تلك المستويات الأربعة فى عفوية وبراءة ومصداقية تنم عن وعيه بقضيته وإيمانه بأحقية الحق مهما طال انتظاره فى أسلوب يجمع بين الرؤية المعاصرة للأحداث والإيقاع الدرامى المنطقى لسلوك الشخصيات المتفاعلة مع تطور تلك الأحداث . .

والفيلم من إخراج (عاطف الطيب) وقصة (أسامة أنور عكاشة) وينتمى لأفلام مابعد حرب أكتوبر بأسلوب المطاردات البوليسية برؤيا سياسية - ويقوم على فكرة غموض مصير الأموال المسروقة والسارق .

ونتوقف قليلا لنمسك بأطراف الأحداث ليلة الخيانة . . .

فالزمان : منتصف ليلة الثالث عشر من شهر نوفمبر عام **١٩٧٣** .
المكان : مدينة السويس الصامدة أمام حصار الإسرائيليين بهدف اقتحامها - والجيش الثـانى الميدانى ينجـح فى العبـور والوصول إلى منطقة الممرات بوسط سيناء

المحررة ويثبت مواقعه هناك . أما الجيش الثالث الميدانى فينجح فى العبور لجنوب سيناء ولكنه شبه محاصر بالضفة الأخرى بعد حدوث الثغرة وعبور الأعداء للضفة الغربية للقناة منها . وسقوط مدينة السويس معناه إحكام الحصار نهائيا على الجيش الثالث ومنع الإمداد عنه ∴ . وتسلم ثلاثة أرباع مليون جنيه هى مرتبات الجيش المحاصر إلى مدير فرع البنك بالمدينة (حسن عز الرجال) وتخفى داخل أكياس الطحين بمخبز قائد المقاومة الشعبية بالمدينة (سيد الغريب) وابنه الشاب ومعهم حارس البنك لحين التحرك بها خارج المدينة فى الصباح أو تحسبا لسقوطها فى أيدى الأعداء . وقد أعلن الصهاينة عن مكافأة مالية ضخمة لمن يسلمهم قائد المقامة وابنه .

وينام الجميع . . وفى الصباح يعثر عليهم قتلى . . داخل المخبز . ويمسك بـ (حسن) فى شقته بالسويس ويعثرون على بقايا قليلة للنقود المسروقة .

والشاهد الوحيد على نومه معهم وعدم خروجه بارادته (فرج الأكتع) ذلك المعوق الغجرى ذو الذراع الواحدة . نصف الأبله . الذى رفض التهجير وبقى بالمدينة بعد حرب يونيو عام ١٩٦٧ . . وينهب محتويات البيوت المتهدمة ويسرق متعلقات جثث الشهداء فى الشوارع عقب الغارات الاسرائيلية فهو نبت شيطانى لا يعرف له أصل أو أهل . يوزع الصحف اليومية فى الصباح ويشاهد فى الأماكن الخربة ليلا . يبيع ما يسرقه ويتسول أحيانا ويأكل من معلبات الأغذية المتروكة خلف الثكنات العسكرية .

فهو ينتمى فى الأرجح لطائفة الغجر الرحل محترفى الشعوذة والسطو البسيط . وذلك الشىء المتحرك يدخل ويخرج المدينة كيفما يشاء بدون ممانعة الأعداء خارجها ـ وسط دهشة واستغراب الجميع . . لأنه يعرف أيضا كلمة السر اليومية الحربية ، وأحيانا كان يرسله (حسن) لزوجته بالقاهرة لتوصيل بعض الأغراض لها والعودة ـ هذا الشاهد الوحيد ـ تذكر التقارير الحربية اليومية أنه قتل (استشهد) فى معركة الدبابات الشهيرة التى نجحت فيها المقاومة الشعبية من منع اليهود من دخول المدينة وبقائهم خارجها حتى تم النصر والانسحاب النهائى .

فشاهد النفى الوحيد (تحول إلى شهيد) لا يمكن استجوابه .

وتثبت المحاكمة أن القتلة هم الإسرائيليون ـ ولا يستطيع (حسن) تبرير وجوده بشقته صباح الجريمة وسبب وجود جزء من المال المسروق معه . وكيف نجا من القتل .

والحقيقة المفجعة غير ذلك ـ فالمعوق بائع الجرائد اليومية جاسوس لا منتمى وخائن لبلاده . . ففى ليلة الخيانة وأثناء الحصار ـ سلم الفدائيين للصهاينة وأخذ الأموال ـ وحملوا (حسن) بعد ضربه على رأسه وهو فى حالة فقدان للوعى إلى منزله وتركوا جزءاً من المال المسروق بجواره ـ تلك المرحلة الأولى ، أما الثانية فاختار (فرج الاكتع) إحدى ـ الجثث المشوهة وألبسها لباسه . وبذلك تحول إلى شهيد فى معركة الدبابات على مدخل المدينة . . ويتزوج من مطلقة (حسن) ويربى ابنه الصغير . .

وبعد خمسة عشر عاما يظهر باسمه الحقيقى (عبد الرحيم أبو خطوة) رجل المال والأعمال ، ويعين د. نعيمة سيد الغريب . ابنة قائد المقاومة الشعبية بالسويس والحاصلة على الدكتوراة فى برمجة الكومبيوتر من فرنسا أثناء حرب رمضان ـ خبيرة فى مركزه التجارى والإدارى . كنوع من السيطرة عليها ومراقبتها بدون علمها بهوية ذلك الخائن الاقتصادى .

ويلقى (بحسن) خارج السجن بعد خمسة عشر عاما ليجد كل شىء أصابه التغيير . . . فتدوسه الأقدام فى جميع الأمكنة والأزمنة ويرفضه زملاء عمله وتتنكر له شقيقته الصغرى بعد زواجها فى شقته القديمة وإخفاء هويته عن زوجها . . . وتساعده من بعيد . . ويعلم بموت والديه كمداً عليه . . . وتختفى مطلقته ومعها طفله الصغير بأسلوب غامض عليه وعلى رجال الشرطة أيضا .

ويقتفى أثر ابنه حثيثا لعله يثبت براءته أمامه . . . يفتش عنه فى ملامح شباب المدينة ، يتحسس قسماته بين أبناء جيله . لعله أحدهم ، ويراجع قوائم أسماء طلاب الجامعات وينهكه الجوع والفشل والفقر والاحباط وتسوقه قدماه المرتعشتان لفندق قذر يأوى إليه ويجد المعونة والحنان من ابنة صاحب الفندق المتوفى التى تعذبها أرملة أبيها الفاسدة والمفسدة . . . تلك الفتاة تساعده على إيجاد مورد للرزق الحلال . ولكن مباحث الشرطة له بالمرصاد تعمل على طرده من كل عمل يلتحق به . حتى يضطر لإظهار المال المسروق . . والعصابة أيضا تحرك الشرطة و(د. نعيمة الغريب) ضده بالمكالمات الهاتفية المجهولة . حتى تخلط الأوراق لصالحها وتستفيد من صراع جميع الأطراف لتعجل بمقتل (المجرم البرىء) وتدفن القضية نهائيا لصالحها .

وتندفع د. نعيمة الغريب للقصاص من حسن وتستدرجه لمنزلها بزعم أن لديها معلومات عن ابنه الشاب . . . ويعلم أنها ابنة سيد الغريب البطل الشعبى عندما شاهد صورته يصافح الرئيس السابق جمال عبد الناصر مثبته داخل منزلها . وتصوب مسدس والدها الشهيد على رأسه وترفض دفاعه فيطلب منها التعجيل بقتله لأنه فشل فى لقاء ابنه ويئس من الحياة حيث اليأس والموت توءمان .

وينجح ضابط المباحث (ممدوح عبد العليم) في إنقاذه في آخر لحظة (لتعطل المسدس) . . ويرفض اتهامها وتنهار لفشلها في النيل منه . . ويعود لها مرة أخرى ليطلب منها البحث عن الفاعل الحقيقي . . . وتفتش في خطابات والدها الشهيد لها فتعثر على عبارات الثناء والمديح برجولة وشهامة (حسن عز الرجال) . وتنطلق معه في بحثه عن الفعلة المجهولين ويتوجهان إلى صديقة زوجته القديمة التي تحولت إلى امرأة غامضة ثرية جدا ذات حراسة دائمة . ويطلبا منها الإفصاح عن مكان مطلقته وابنه . . وتحاول العصابة قتلهما معا بالغاز وإحراق الشقة . ويتم إنقاذهما بالصدفة . . . ويتأكد لهما وللشرطة انهما سلكا الطريق المؤدى للعصابة المجهولة التي يهمها وأد أدلة الجريمة .

ويفقد الضابط المكلف بمراقبته أعصابه ويقبض على (حسن) بلا تهمة ويكيل له الضرب ليحصل على اعترافه . . ويتركه بعد بضع ساعات . ويعنفه رئيسه ويسأله عن حقوق المتهم الدستورية (غير المتهم) .

ويطول الوقت وتنتهي مهلة البحث وينقل الضابط المكلف (ممدوح عبد العليم) الى جنوب البلاد كجزاء لفشله في تتبع مصير الأموال المسروقة .

وبالصدفة يشاهد (حسن) في احدى المجلات الدورية صورة المليونير (عبد الرحيم أبو خطوة) . . . وزوجته وابنه - ويهرول الى الشرطة ليؤكد لهم أن ذلك النجم الاقتصادى هو (فرج الاكتع) المدرج بقوائم شهداء معركة الدبابات بمدخل مدينة السويس . . منذ خمسة عشر عاما .

ويوقف زميل الضابط (شوقي شامخ) عن العمل تمهيدا للتحقيق معه لاتهامه للمليونير بدون دليل حيث اسمه الرسمى بالهوية الشخصية (عبد الرحيم أبو خطوة) - وليس (فرج الاكتع) . ويتم اغلاق ملف القضية رسميا في ادارة مباحث الأموال العامة . . . وينجح سيناريو الفيلم في مد المشاهد بتصور تسجيلي عما يتم في أروقه جهاز الشرطة وأسلوب التتبع والمراقبة وجمع الأدلة والدلائل والقرائن . . بعيدا عن أسلوب التقرير الممل المسطح . بل برؤيا سلسه داخل سياق المشاهد المتتابعة من خلال وحدة بنائية الاحداث الرئيسية ويتكون يقين لدى الأطراف جميعا أن المجرم حر طليق ينعم بخيانته في دعة وسعادة حيث لديهم دلائل بدون دليل مادى .

وتبدأ المطاردة الشخصية للعصابة من حسن و د. نعيمة وضابطى الشرطة المبعدين متحولين لضمير شعب ورغبة وطنية في القصاص المادى والمعنوى من خائن البلاد في زمن الحرب بعد فشل الأدلة المادية في إدانته .

وتكشف العصابة عن ملامحها وتضرب لهم موعدا لتصفية الحسابات القديمة ودفع التعويض المناسب لجميع الاطراف (الرشوة) مقابل دفن الحقيقة نهائيا ـ وتحضر مطلقة (حسن عز الرجال) وابنه . وحاليا زوجة المليونير (عبد الرحيم أبو خطوة) كجزء متمم للصفقة .

ويسأل حسن الخائن : من أين لك هذا ويبلغه بكل وقاحة أنها لعبة ونجح فيها لأنه لعبها صح ـ أى اعترف بخيانته .

فى نهاية الفيلم يهجم البطل على الخائن بطريقة بوليسية سريعة أمام حراسه ومساعديه . المصابين بالذهول . . داخل مكتبه بمجمعه الادارى السكنى والتجارى . . . ويتمكنون منه مكونين فريق إعدام يطلقون عليه الرصاص فى وقت واحد كقصاص للشعب كله متحولين لضمير منفذ لرغبة الوطن كله . . ويسقط ويقف ويقع ويتدحرج على مهابط مبناة الإدارى ملوثا الأرض بدمائه القذرة ـ وينتهى كحشرة مخلفات كريهة بين معلبات الأغذية كما بدأ منذ خمسة عشر عاما مضت . لأن المسروق هو مال عام فى زمن الحرب وخاص بمرتبات المدافعين عن الوطن فى حرب قومية . . والشهداء رموز للمقاومة الشعبية الشريفة ـ فالخيانة والسرقة مركبة . . فالفاعل خائن قومى وسارق لحراس الوطن .

فخيانته خرجت من حيزها الضيق إلى الوطن كله ـ والثأر تحول عن الصفة الشخصية الى ثأر عام واجب بحس شعبى وانتقام تتعدى أبعاده السنين الطوال وألوف الشهداء ومعوقى الحرب .

ويتحمل الجميع فعلهم أمام الرأى العام ـ وتبدأ محاكمتهم جميعا وسط الهتاف والفرح من جميع طوائف الشعب والرسميين أيضا . . . فقد ظهر أكثر من دليل يثبت الجريمة على الخائن المقتول .

ويرتمى ابن حسن عز الرجال داخل أحضان أبيه بعد تحوله لبطل شعبى ـ فى دراما تشبه المآسى الاغريقية البعيدة التى ينتصر فيها الخير والمثل العليا على الشر والخيانة مهما طال الزمن .

ويحمل البطل الأسطورى على الأعناق . . بأسلوب يجمع بين الواقعية والمعاصرة لرؤيا سياسية وطنية .

والفيلم به إسقطاطات وإيماءات تثرى الحوار وتكثف السلوك الخاص بشخصيات العمل الدرامى فتحس بشاعرية الحوار الملىء برائحة الانتقام بين د. نعيمة وعمها العجوز

الضرير لحظه تسليمها قميص شقيقها المصبوغ بدمائه ومسدس والدها الشهيد ـ وكيف يعدها بالحياة والانطلاق بعد النيل من الخائن . . وتعاهده على القصاص .

ونـدرك الاسقـاط النفسى فى سلوك المليونـير الخـائن لحظة مشاهدته لاحد صغار اللصـوص يختلس بعض المعلبـات داخـل مجمعـه التجـارى من خلال شاشات المراقبة التليفزيونية فيأمر فى سعادة وفرح بتركه ـ كرد فعل نفسى وحنين لماضيه الإجرامى البعيد .

وينتمى هذا الفيلم لفكرة مواجهة البطل لقدره المكتوب عليه ولافكاك منه ـ مثلما حدث فى أفلام (سواق الاتوبيس ـ العار ـ بيت القاضى . .) والتى قام ببطولاتها جميعا الممثل (نور الشريف) برؤيا لها نفس المحور القدرى ولكن بأسلوب المطاردات البوليسية بحس سياسى وطنى وايقـاع سريع متـواكب مع أحداث القصة فى سفر داخل تلافيف وجدان البشر فنجح الفيلم فى إعطاء صورة معاصرة لسلوك البشر وقت الحرب والحصار بتعرية معدن النفوس ، والدخول تحت نسيج النفس البشرية . وكيف يتحول شىء منزوع القيمـة بالخيانة الى نجم اقتصادى ساطع فى سماء المجتمع . ولكن الشر لا يبقى ويهوى متحولا لرماد باهت تذروه الرياح خارج أسوار الوطن .

* كتبيـة الإعـدام :

تاريخ العرض : ١٩٨٩ .
إخراج : عـاطف الطيب .
قصـة وسيناريو
وحـوار : أسامة أنور عكاشة
موسيقى تصويرية
وألحـان : عمـار الشـريعى .
مدير التصوير : سـعيد الشـيمى .
مونتـاج : نـادية شـكرى .
تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ معالى زايد ـ ممدوح عبد العليم ـ شوقى شامخ ـ سلوى خطاب ـ عزيزة راشد ـ أحمد خليل ـ علاء رامى .

فيروس الفساد .. في فيلم « ولاد الايه » !

— فيروس الفساد يصيب البعيد قبل القريب . . فنراه يتسربل بأردية وأقنعة خادعة لينفذ إلى خلايا المجتمع وينال من أفراده البسطاء فى غفلة من الضمير العام والخاص . مستعيناً بالهوة الاقتصادية بين تدنى الدخول الاسمية لعامة الشعب . . وبين ارتفاع مستوى الإنفاق والخدمات الأساسية ـ مستخدماً التصفية الجسدية تارة والرشوة والارهاب تارة أخرى . . كأسلوب تقليدى للنفاذ لغشاء خلايا المجتمع وتخريبها داخليا بعد تحطيم أجهزة مناعتها الخارجية . .

— زكى الحمصانى (أحمد زكى) أحد خلايا المجتمع البشرية داخل نسيج المجتمع المصرى . ظن نفسه بمنأى عن هذا الوباء الخطير . . فنراه متحوصلاً داخل شرنقة نسج خيوطها الحريرية داخل عالم رومانسى وردى خاص به متحولاً إلى جزيرة طافية فى دعه داخل نهر المجتمع الجارى . . ينظر من بعيد فى بلاهة وعدم اكتراث بظواهر المجتمع مسقطاً إياها من شعوره ولا شعوره فى آن واحد . . فى حالة انفصال إرادى عن هموم المجتمع ويغض الطرف عن كل شىء حوله . إلا حاجاته الشخصية ونزواته العاطفية . متعاملا مع مجريات الأحداث حوله من خلال فلسفة « الأنا مالية » ذات السياج العالى الهلامى ـ والتى تتلخص فى السلبية المطلقة تجاه ما يحدث أمامه وخلفه وحوله والتحرك فقط وببطء عندما يضار شخصيا فقط . . فهو موظف مستهتر يمتهن جلب لبضائع البسيطة فى عطلة نهاية الأسبوع من مدينة بورسعيد ويسوقها بالقاهرة بين زملائه بالعمل الحكومى . وينفق أرباحه من تجارته الشخصية البسيطة على نزواته .

— ولكن وفى لحظة مباغتة يجد نفسه مواجهاً ومهدداً بلهيب الفساد وإفرازاته الدامية فيلجأ لرفض السلبية التى عاش بها وتعايش معها . . ويواجه مؤسسات الفساد المتعددة . حيث ساقت الصدفة وحدها له سلاح المواجهة معهم وأدلة إدانتهم ـ مثلما ألقت به فى البداية داخل سراديبهم الدموية .

— ونعود إلى لحظة التلامس مع العالم الاجرامى . . أقصد الاصابة بإفرازات الفساد والافساد . . فنرى سيارة الموظف (زكى الحمصانى) الصغيرة تتهادى داخل ليالى القاهرة الناعمة .

وفجأة ترمى فتاة مذعورة نفسها أمامها وتلتقطها السيارة وندرك أن هناك من يطاردها وينجح زكى فى الافلات منهم وتطلب منه إلقاء خطاب هام داخل صندوق البريد على وجه السرعة وينفذ طلبها . ويتمنى السهر معها وترفض ثم تأوى لمنزلها . . حيث إن تلك الفتاة منذ دقائق مضت شاهدت عملية إلقاء د. (نجيب شنديدى) الأستاذ الجامعى ومستشار إحدى المؤسسات الاقتصادية الضخمة وشاهد الاثبات الوحيد على رئيسها المسجون . . من شرفة شقته فى الدور الآخير كعلبة مخلفات فارغة على أرضية الشارع العام .

ومن يطاردها يريد خطاب أدلة الإدانة على رئيس المؤسسة ومن معه فى الظاهر والخفاء ـ وقد أعطاه إياها د. نجيب قبل مقتله بدقائق . . وكلفها بإرساله لصديق ثقة . .

— وفى اليوم التالى تعده إحدى الساقطات بموعد وهمى بمنزله ، ويفتح بابه فتسحقه أيدى وأقدام رجال أشداء مجهولين ويقومون بتعذيبه واستنطاقه عن مصير الخطاب الخاص بفتاة الأمس (إلهام) هالة صدقى . . ويفر منهم عاريا فى شوارع المدينة المزدحمة . . وسط ذهول واستغراب المارة صارخاً ومستنجداً بأن هناك شيئا مفزعا حادثا ويحدث للناس فى الخفاء . . ويعامله ضابط الشرطة بهدوء ويفترض فيه عدم الوعى ، ويقبض عليه بتهمة السكر البين . .

— ويذهب بعد ذلك لفتاة الخطاب الغامض سكرتيرة الدكتور المتردى من شرفة شقته حيث تقيم بمفردها بعد سفر والديها للخارج . وتقتل على يد مندوب العمليات الدامية (محسن سرحان) . ويتورط زكى فى تلك الجريمة ، حيث يتزامن مقتلها مع تواجده أمام شقتها ـ فيتحول لسفاح مطارد من الشرطة والعصابة فى آن واحد .

وتطلب (ليلى) ميرفت أمين . من زكى المطارد الهروب وتساعده على ذلك بسيارتها وتخبره أنها معيدة بجامعة الاسكندرية وابنة الدكتور الجامعى المقتول وتريد الوصول لخطاب المستندات المفقود لتنتقم لوالدها . أو معرفة اسم وعنوان المرسل إليه . . ويثق بها ويلجأ لبيت شقيقته . ويبلغ عنه زوجها طمعاً فى المكافأة . وينجح فى الفرار من كمين الشرطة . ويأوى معها إلى حجرة زميله الموظف الشاعر الفنان بأعلى منزل عتيق بحى قلعة صلاح الدين الأيوبى . . وكان قد تورط قبل بضع دقائق فى جريمة القتل الثالثة ظلماً عندما ذهب لاستجواب خادم د. (نجيب) الخائن . . والذى شهد عليه غيابياً زوراً وبهتاناً قد حدث مشادة معه يطعن فيها الخادم بواسطة العصابة .

— وفى لحظة ترابط ذهنى يقفز إلى وعيه من داخل هامش الذاكرة . اسم المرسل إليه وعنوانه ـ د. بهاء منصور (صلاح ذو الفقار) أستاذ القانون الاقتصادى الجامعى .

وزميل الدكتور المستشار المقتول . . ويصرخ هاتفياً بالاسم . . وتبلغ (ليلى) العصابة فهى مدسوسة عليه ومأجورة لحساب المفسدين ومنتحلة لصفاتها المذكورة نظير مبلغ معين تحتاجه لعلاج أمها المريضة التى لا تعلم بوفاتها . . وتعترف بخيانتها له ويهم بطردها . ثم يعطف عليها ويعتبرها ضحية مثله وتعاهد على البحث معها عن أدلة براءته . .

— ويكتشف تلوث الذمم والأخلاق بإفرازات الفساد بجميع فصائله داخل المجتمع . . ويؤكد له صديقه الشاعر . . صدق نظرته حيث فيروس الفساد ينال من الضعفاء قبل الاقوياء . . ولأن السلبية المطلقة هى أفضل مناخ لانتشاره والإصابة بالمرض فجأة بدون أعراض ومقدمات . .

— ونرى زكى الحمصانى يتحول لرجلين يتبادلان الاتهام والنفى بالعجز فى آن واحد . ثم يتعاهدان على اللجوء للقوة والمواجهة وقتل الأرنب بداخل وجدانه ومطاردة الفساد والإفساد فى حالة من الفصام النفسى .

— وتسارع العصابة لرشوة د. بهاء منصور مقابل استلام خطاب المستندات المرسل إليه ويبلغهم بعدم وصوله بعد ـ وحتى فى حالة وصوله فليس لديه شىء للبيع .

ثم يتقابل زكى مع د. بهاء وينصحه بتسليم نفسه ويرد عليه بأنه برىء من كل جرائمه فيجاوبه الدكتور بأن فى ظل هذا المناخ لا يوجد بيننا برىء مما حدث . وحلمنا لا يحققه غيرنا ـ وفى هذه اللحظة تقتل العصابة الدكتور داخل سيارته وأمام المارة فى الشارع العام . ويسلم زكى نفسه . وفى السجن يلتقى بالرأس الكبيرة للعصابة (راتب شديد) محمد الدفراوى . . . حيث تحولت زنزانته لفندق ثلاث نجوم بها خدم دائمون ـ ويوهمه زكى بحوزته للمستندات . . ومقابل تسليمها سيدفع له مليون دولار أمريكى ويهربه من السجن تمهيداً لسفره للخارج . . وتم تهريبه من السجن فعلا .

— وينجح فى فك أسر (ليلى) من أحد مخازن العصابة فى شىء من المبالغة السينمائية ويتربص أمام منزل د. بهاء منصور المقتول . وبالخديعة يأخذ خطاب المستندات الأصلى من رجل البريد .

وفى مشهد يرجع بالذاكرة لاجتماعات قادة المافيا الأمريكية فى بداية الخمسينات من هذا القرن . يعقد رجل الاتصال والعمليات القذرة بالعصابة محسن سرحان اجتماعا من خلال مياه مسبح أحد القصور مع رؤوس ومحركى الفساد الكبار المجهولين ليبحث معهم تها تبدأ من قروض بلا ضمانات وتخريب اقتصاد البلاد واستغلال النفوذ وتهريب الأموال للخارج وإنشاء شركات وهمية لتوظيف الأموال ونشر الفساد والمحسوبية والرشوة . . وكل

أرقامها تنتهى بعشرات ومئات الملايين . . ويرفض الكبار سماع باقى النقاش ويأمرونه بمنع وصول زكى الحمصانى الهارب ومستنداته للمحكمة فى الصباح بأى ثمن .

— وكما فى الخرافات القديمة يفتك العملاق بمن حوله وأيضا بمن أعطاه حريته وفتح له القمقم فتآكل العصابة الخفية رمزها الظاهر لتبقى هى بمنأى تحت الرماد تتنفس وتنفث سمومها .

— وفى مشهد شديد الواقعية يندفع المصورون نحو رجل الاقتصاد المقبوض عليه (راتب شديد) . . وكما يحدث فى أفلام العصابات العالمية الأمريكية (الأب الروحى) يتزامن ظهور المليونير المتهم من سيارة الشرطة مع قطع للقطات بشكل متواز متكرر مع رجل يصعد الدرج ويدلف لمنزل ولشرفة مواجهة لساحة المحكمة الرئيسية ويفتح صندوقه الخشبى الصغير مصوبا بندقية القنص ذات المنظار المقرب على قلبه منهيا حياته أمام الجماهير المحتشدة خلف سور المحكمة الحديدى .

— وفى سرعة وإيقاع متواتر يقتحم زكى الحمصانى زحام الجماهير المحتشدة والمكبرة والهللة بمقتل رمز الفساد المعروف . . مندفعا نحو سلم المحكمة حاملاً مستندات إدانة الافساد المجهول . . ويطلق عليه الرصاص ويسقط ولا يقتل ويساعده الضابط فى الدخول فالعدالة مازالت أبوابها مفتوحة . . ويدخل الجميع تتقدمهم مستندات الادانة لعصر الفساد الظاهر والباطن . فى رؤيا معاصرة لما يحدث وحادث فوق وتحت وداخل الواقع المعاش للمواطن المصرى البسيط .

— والفيلم من إخراج شريف يحيى وقصة وسيناريو وحوار بسيونى عثمان وينتمى لأفلام المطاردات البوليسية برؤيا سياسية اقتصادية فى قالب كوميدى بسيط مكثفا الصراع المحموم من جانب العصابة بهدف طمس الدلائل والأدلة المدينة لهم باستخدام التهديد والترغيب والتصفية الجسدية الدموية كأبسط وأسهل السبل للتخلص من الخصوم واسكاتهم نهائيا . . فى رؤيا عصرية تناسب طبيعة وضخامة جرائمهم وأفعالهم ومن يقف بجوارهم وخلفهم .

— ويناقش الفيلم مبدأ الذاتية الأعمى أو السلبية المعروف بـ (الأنا مالية) الشائع بين العديد من المصريين البسطاء . كراسب نفسى لعهود الاستعمار والاستغلال والقهر الطويلة . . وكيف نما وتعملق فيروس الفساد وأصاب الضعفاء وقتل الأقوياء .

ويطلق الفيلم صرخة دامية فى مواجهة الفساد . . بتخليص الوجدان القومى من رواسب السلبية أولاً . . ومواجهة مظاهرة ورموزه وأعوانه فى كل الأزمنة والأمكنة ثانيا .

وأخيراً نتوقف قليلا لتفسير دلالة هذا الاسم (ولاد الايه) . . فهو أولاً يدل على الهجاء والهم بإلقاء السب . . ولكن يتم توقف المتكلم فى آخر لحظة تعففاً . . وربما هذه الألف واللام متروكة عن عمد . . فللمستمع إطلاق خياله ليختار بنفسه ذاتياً من معجم السب والهجاء ما يروق له (ولاد الإيه) . .

ربما تكون تركت هكذا (الـ . .) بدون تحديد تخوفاً من أذى وبطش المقصودين بالذم كما يقال (المعنى فى بطن الشاعر) .

وثانياً ونادراً يدل هذا اللفظ على الاعجاب ـ ولكن فى وضع واضح فيه الاعجاب مثل الاتيان بشىء غير متوقع ومفاجىء كتسجيل هدف كروى فى مرمى الخصم أو الفوز بصعوبة فى إحدى المسابقات . .

فى النهاية فإن موضوع الفيلم يدل باللفظ على الاسقاط الأول الخاص بالذم والهجاء لهؤلاء الفاسدين والمفسدين لعالمنا فى غفلة من الوعى العام والخاص لأفراد المجتمع .

* ولاد الإيـه :

تاريخ العرض : ١٩٨٩ .
إخـراج : شـريف يحـيى .
قصـة وسيناريو
وحـوار : عثمـان بسـيونى .
تصـوير : كمـال كـريم .
موسيقى تصويرية: محمـد سـلطان .
تمثيـل وبطـولة : (أحمـد زكى ـ صلاح ذو الفقـار ـ ميرفت أمـين ـ محمد الدفراوى ـ هالة صدقى .

** فتحى الدفراوى فى بيت القاضى :

« هاملت » يعود مصريا يعيش فى حى شعبى

يعود « فتحى الدفراوى » ـ نور الشريف ابن خطيب المسجد الضرير . . من منفاه الاختيارى فى البلاد البعيدة . إلى حارته الشعبية . . كأبطال المآسى القديمة . . فيجد البشر فى حمى مشاهدة مباريات كرة القدم والانتخابات . . كأهل أسبرطة وأثينا القديمة . .

وتحس أنفه برائحة مؤامرة مقتل أبيه فيندفع وراء أحاسيس داخلية وزلات الألسنة . . وسط ركام من اللاوفاء واللاانتهاء فى ايقاع درامى . متسربلا بالرغبة الجامحة فى الانتقام من قاتلى أبيه . . فيغوص فى قاع الحياة اليومية لأهل حارته . . فنراه « هاملت » العصر الحديث داخل أزقة وطرقات حيه الشعبى . . يعيش معهم مشاكلهم الحياتية داخل نبض مأساته .

ويكتشف رغماً عنه أن والد خطيبته التى أحبها كثيرا وانتظرته طويلا شريك فى مقتل أبيه مع زوجة الأب الشابة ورجل الشرطة المنحرف الذى تزوجها بعد ذلك . . كما حدث تماما فى مأساة مسرحية « هاملت أمير الدينمارك » لوليم شيكسبير .

ففيلم « بيت القاضى » اقتباس صريح وتمصير لمسرحية « هاملت » برؤيا معاصرة « ولكن لم يشر الى ذلك . . » وقد وفق المؤلف « إسماعيل ولى الدين » فى ذلك مع المخرج « أحمد السبعاوى » فأضاف الى العمل الفنى صراع الناس الهامشى فى اهتمامهم بكرة القدم واندفاعهم لممارسة الانتخابات بدون وعى كامل . .

وكما كانت أحداث المأساة القديمة بأحد القصور العتيقة على ساحل الدينمارك . . اختير بيت القاضى بمنطقة القلعة بالقاهرة العتيقة لأنه من ذلك البيت ـ وبعد مقاومة الشعب للحملة الفرنسية فى ثورة القاهرة الأولى والثانية وقتل « كليبر » على يد سليمان الحلبى خرجت منه أول إرادة شعبية فى تفويض قاضى القضاة بتنصيب محمد على واليا على مصر . .

فأحداث الفيلم ذات ايقاع سريع مترابط تندفع نحو الحتمية القدرية لبطل المأساة مختصرة بذلك عامل الزمان لتكثيف الإحساس بثقل تلك المأساة عليه . .

فنرى أبطال العمل الفنى ذوى ملامح سلوكية محددة فى إطار تراجيدى ذاتى . . نور الشريف « فتحى الدفراوى » ابن الشيخ الضرير . . عاد لينتقم لأبيه ويسترد حقه المسلوب هو « هاملت » عصره بكل المعايير . . قدره أن الجميع ضده . إلا رفقاءه لمدة خمس سنوات فى خندق حرب رمضان « فاروق الفيشاوى - أحمد عسر » وبعد انتهاء الحرب يدس له شرطى منحرف أوراقا سياسية ليبعده عن طريقه وعن البلاد . . ويفاجأ بعد عودته من الخارج بالمتآمرين القدامى فى انتظاره مرة ثانية للفتك به ولكن شيئا ما حال دون ذلك ، مناخ الحرية النسبى بعد حادث المنصة ويقظته لهم . .

— أما زوجة الأب « شويكار » فهى شابة وفقيرة تتزوج الشيخ الضرير الذى يمتلك حماما تجاريا وعقارات - ثم تتآمر عليه مع رجل الشرطة فيقتله وتتزوجه بعد نجاحهما فى ابعاد الابن والوريث الوحيد عن البلاد . . واشاعة أنه هلك ولن يعود . .

— أما « أمين الخوانكى » أحمد عسر - درس الحقوق ومرشح ابناء الحارة الفقراء ، مثالى حارب اعداء الوطن خارجه ويحارب اعداءه داخله فى معركة الاستغلال والغش - يعد الفقراء بالحرية والمبادىء ، أما منافسة فى الانتخابات « المعلم النقاش » محمد رضا التاجر الثرى المشبوه فى ثرائه يوزع الملابس والأغذية مجانا فيهرولون إليه مسرعين - ويتظاهر بالعفة والورع ويتاجر فى سموم المخدارت . . ولكن الأدلة ضده غير كافية . . ويضلل « فاروق الفيشاوى » الرفيق الثالث فى الحرب والذى فقد ذراعه فيها فيكون أحد مساعديه فهو لا يمتلك مهنة بعد الحرب ، يعانى من الفقر . . انتهت الحرب بالنسبة للجميع أما هو فيسكن تحت الأرض بمخبأ مهجور . . بعد أن هدموا بيته القديم وقتل تحته أبوه وإخواته ليباع كأرض فضاء . ففقدت أمه العجوز عقلها وهامت على وجهها فى الحى تلعن من هدموا البيت . . وتبشر بعودة الحق كما عاد ابن الشيخ من البلاد البعيدة « مثل عرافات الأساطير الغابرة أو معتوهى ومجذوبى القرى النيلية الصغيرة » وفى لحظة ما تتنبىء نور الشريف أن روح أبيه لن تستريح الا بقتل قاتله . . مؤكدة له مقتل أبيه فعلا . .

— أما خطيبة نور الشريف « معالى زايد » والتى انتظرته طويلا يرفض والدها اتمام زواجهما لتورطه فى إغراق الشيخ الضرير مع زوجة الأب ورجل الشرطة المنحرف داخل مغطس الحمام الساخن وهو فى طريقه لصلاة الفجر . ويكافأ بعد ذلك بالعمل بالحمام وأيضا ابنته التى لا تعلم عن الجريمة شيئا تعمل فى بيت العائلة القديم بعد تحويله الى فندق

تجارى . . فهى « أوفيليا الجميلة » خطيبة الأمير هاملت . . وكيف تورط أبوها رجل القصر الثقة فى المؤامرة القذرة . .

— فبطل فيلم « بيت القاضى » تحركه فكرة الانتقام بإلحاح قدرى فرض عليه كقوى خارجية . . فيعيش حياته داخل المأساة وبها متحولا الى طيف مأساوى يتحرك فى عدة أمكنة فى إيقاع درامى متزامن مع الأحداث الحياتية لأهل حارته الفقراء . .

وتنتهى أحداث الفيلم بالقتل والانتقام من المجرمين حيث فرض الثأر على أبطال المأساة كأقدار حتمية يحركها التسلسل المنطقى لأفعال وسلوكيات شخصياتها . .

— ويطرح الفيلم مفهوم الديمقراطية وحرية المواطن وعلاقتها بحرية رغيف الخبز . .

— ويناقش دور شباب حرب رمضان وما بذلوه لسنوات طوال أمام اعداء الوطن وكيف نجحوا فى العبور من الهزيمة الى النصر منفذين للارادة الشعبية فى تحرير تراب الوطن - ولكن بعد الحرب وانتهائها فوجئوا باعداء أشد شراسة يعيشوا بينهم داخل وطنهم الواحد . .

— ويضاف دور الفنان « نور الشريف » كشخصية محورية فى هذا العمل الجيد الى رصيده الفنى السابق فى أفلام « العار - حدوتة مصرية - سائق الاتوبيس » فقد وفق فى تجسيد الشعور بالتأرجح بين الوهم والحقيقة فى قناعة وشمولية ندركها كخلجات تطفو وتغوص فى تلافيف النفس البشرية القلقة فى بحثه الايجابى والنفسى عن الحقيقة المطلقة . . وسط جموع المتآمرين والمأجورين .

— فنرى فيلم « بيت القاضى » رؤيا لتراث كلاسيكى قديم تناوله المؤلف وكاتب الحوار بتعايش معاصر مع البيئة الشعبية المصرية . . فجاء يحمل نبض الحارة الحقيقى . .

* بيـت القـاضى :

تاريخ العرض : ١٩٨٤ .
إخـراج : أحمـد السبعاوى .
قصــة : اسماعيل ولى الدين .
سيناريو وحوار : عبد الحى أديب .
مدير التصوير : وحيـد فـريد .
المنتج المنفـذ : سـامى شـلبى
تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ فاروق الفيشاوى ـ شويكار ـ معالى زايد ـ محمـد رضـا ـ حاتم ذو الفقار ـ دلال عبد العزيز ـ سعاد نصر ـ أحمد عبد الوارث) .

** في سواق الاتوبيس :

« تموت الاشجار وهى واقفة »

حصل الممثل (نور الشريف) فى بداية هذا العام على جائزة أحسن ممثل فى مهرجان (نيودلهى) العالمى عن دوره فى فيلم (سواق الاتوبيس) .

يتنـاول هذا العمـل الفنى فترة ما بعـد حرب رمضـان ١٩٧٣ بمصر ومـا حدث للمجتمع من متغيرات .

فالشخصية المحـورية (حسن) نور الشريف ـ اختلف فى صباه مع والده (عماد حمدى) صاحب ورشـة لتصنيع الأخشاب . وتركه وتطوع بالجيش وخرج من حرب الى حرب وسرح من الخدمة بعد حرب رمضان ليعمل سائق أتوبيس نقل عام بالقاهرة ، ويتزوج من (مرفت أمين) التى احبته كثيرا وينجب طفلا وتساعده فى شراء سيارة أجرة للعمل عليها مساء لزيادة دخلهما ـ ولكن حماته غير راضية عن ذلك الزوج غير اللائق بمستواهم الاجتماعى . .

وفجأة يعلم (حسن) أن ورشة والده مدانة بمبلغ قدره عشرون ألف جنيه هى قيمة ضرائب مستحقة للدولة لمدة عشر سنوات ماضية . وكانت تحت ادارة أحد ازواج اخواته غير الأمنيين عليها . . وستباع بالمزاد العلنى وفاء للدين . .

تلك الـورشـة رمـز لكفاح والده ضد الاحتلال الانجليزى فى الأربعينات . وهو المسئول عن تلك الاسرة ووالده مريض فيجد نفسه فى صراع قدرى بين الواجب والانتماء وبين ضعف امكانياته وعدم وقوف زوجته بجواره فى تلك المحنة .

ويلجأ الى اخواته المتزوجات ويفاجأ بالجحود القاسى منهن وانكارهن لجميل والدهن أثناء سنوات الهزيمة الطويلة من اعالة لهن وازواجهن أثناء التهجير من بورسعيد ودمياط .

حتى رفضـوا رد الدين . وتطور هذا الجحود باتفاقهن مع ازواجهن على معارضة أبيهن فى بيع بيته لسداد دين الورشة ، بل يهددنه بالحجر على تصرفاته . وبأسلوب مقزز

يعرضن شراء البيت والورشة وهدمهما واقامة مشروع استثماري على اطلالهما . بدلا من رد الدين أو المساعدة فى حل الضائقة . . فيهم ابنه حسن بطردهن .

ويبيع (حسن) سيارته الاجرة وتتركه زوجته وتدفع شقيقته المدرسة وزوجها جزءا من المبلغ والباقى يدبر من رفقاء السلاح القدامى .

ويهـرول ليزف الخبر السعيد لوالده ولكنه على مقعده وفى شموخ أسلم الروح الى ربه ، ولم ينهزم ولم يفرط فى ماضيه وجزء من كفاحه وكما يقول المثل الفرنسى (تموت الاشجار وهى واقفة) .

ويخرج (حسن) من تلك التجربة صامدا قويا وايجابيا ، وتخلص من شريكة حياته البـاهتة بل وتصدى للصوص الشوارع الذين كان فى الماضى القريب يتركهم وشأنهم ، وأصبح سائقا يعرف طريقه جيدا .

ويبقى هذا العمل نقطة مضيئة فى السينما العربية . يؤكد أن العمل الجاد يفرض نفسـه على جميع المستـويات . . فالفيلم يمس الايقـاع اليومى للحياة الـواقعية للانسان المصرى وما طرأ عليها من متغيرات السلوك ، أيضا يتسع لاحتمالات الاسقاطات المتزامنة بعدة مفاهيم معاصرة لنا . . مما أعطى لهذا الفيلم السعة النقدية العالية . ذلك من حيث النص والحوار .

أما الأداء التمثيلى والايقاع الحركى لشخصيات الفيلم فكان على مستوى أحداثه وتفاعله مع المفهوم العام للقصة . مما أعطى المعايشة الكاملة للعمل الفنى .

* سـوق الاتوبيس :

تاريخ العرض : ١٩٨٣ .

اخـراج : عاطف الطيب .

تأليف : محمد خان وبشير الديك .

سيناريو وحوار : بشير الديك .

تصـوير : سـعيد الشـيمى .

مونتـاج : نـادية شـكرى .

تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ عماد حمدى ـ ميرفت أمين ـ نبيلة السيد ـ وحيد سيف ـ زهرة العلا ـ حسن حسنى ـ على الغندور) .

الايقاع الخريفى فى فيلم العار

يتناول فيلم (العار) . . والذى استمر عرضه عامين اخراج (على عبد الخالق) وقصة وسيناريو وحوار (محمود أبو زيد) . . مناقشة مفهوم (العار) متأثراً برياح الانفتاح الاستهلاكى التى هبت على المجتمع المصرى . . محملة بنظرة مستذئبة لتحقيق أقصى ما يمكن من ثروة بمشاريع وهمية متطفلة . . وشعارها (دعنى أعيش . . ودع غيرى يموت . . !!) فتطالعنا الصحف صباح مساء بقضايا صفقات اللحوم الفاسدة . . وأطفال المدارس يأكلون الجبن الفاسد . . ومعلبات غذاء الحيوان تباع للاستهلاك الآدمى . . ثم يقال وزير الداخلية وآخرون .

ويقتل أكبر مهرب مخدرات بمصر (صالح أيوب) برصاص الشرطة وهو فى طريقه لصلاة الفجر بالمسجد الذى اقامه بجوار عمارته الشاهقة بحى المهندسين . . بعد أن ظل هاربا من السجن مدة ثلاثة عشر عاماً داخل حدود الوطن . . وأثناء تفتيش منزله . . تبشر زوجته (خضرة عتريس) مدير مكافحة المخدرات (اللواء الصغير - وهذا اسمه) بنقله إلى محافظة مرسى مطروح . . قبل صدور حركة التنقلات السرية لضباط الشرطة بشهور - ويتم نقله فعلاً . . وبعد ذلك يدلى بشهادته أمام محكمة القيم ويطلب (الحياة فى هدوء) بعد تقاعده .

ويخرج المليونير (رشاد عثمان) من السجن بعد عام من التحفظ عليه وتفرض الحراسة على أموال وممتلكات أسرة (عصمت السادات) ويتحفظ عليهم فى سجن ليمان طره . .

والبوليس الدولى مازال يطارد مليونير الأغذية الفاسدة الهارب (توفيق عبد الحى) .

ومن غياهب تلك الرياح الخريفية . . يظهر فيلم (العار) معاصراً ومتأثراً ومؤثراً . . فى أحداث الواقع المعاش .

فنشاهد ثلاثة إخوة يموت والدهم تاجر العطارة الثرى فى حادث سيارة . . ثم يكتشفون أن المرحوم من أكبر تجار المخدرات . . وهذا سر ثروتهم . . ويتخذ من أصغرهم (نور الشريف) ساعداً أيمن له ومخزناً لأسراره . . ويزلزل موته كيان الأسرة فى مواجهة قاسية وتحد بشع للقيم النبيلة .

فالأكبر (حسين فهمى) يعمل رئيس نيابة - يحاسب المجرمين وتجار المخدرات الصغار . . (وكما يقولون فى عالم المخدرات لا يقع إلا الصغير . .) .

أما الثانى (محمود عبد العزيز) يعمل طبيب أعصاب فى مصحة لمعالجة الادمان من سموم المخدرات . . والثالث (نور الشريف) ترك دراسته الثانوية وتواءم مع عمله الذى دربه عليه والده موجداً لديه الاتزان النفسى مقتنعا بأن المخدارت نباتات عطارة تعالج الأمراض . . وليست حراما . . هكذا فلسف حياته الاجرامية وتعارضه فى ذلك زوجته (نورا) وترجو منه الاستقامة .

أما الأم (أمينة رزق) تطالبهم بترك ما جاء من حرام والعودة إلى مسقط رأسهم (المغربلين) الحى الفقير . . والأخت الصغرى الجامعية (إلهام شاهين) تنفصل عن خطيبها ضابط الشرطة . . مدعية على نفسها كذباً سوء سلوكها . .

ويبدو الإخوة الثلاثة كأبطال الأساطير اليونانية القديمة - فى صراع مؤلم بين الخير والشر - فكل ما يملكه والدهم من ثروة ثابتة وسائلة وضعت فى صفقة مخدرات آتية من عرض البحر . . وعدم انجازها يعنى خسارة كل شىء . . ولو نجحت يكون المكسب بالملايين . . ولابد من اتمامها بأنفسهم بعد موت مساعدى والدهم معه فى الحادث .

ويقع رئيس النيابة وطبيب الأعصاب فى صراع داخلى مرير . . بين الضمير والأخلاق والواجب الوطنى وشرف المهنة . . مقابل الخوف من الفقر وزوال مظاهر الثراء . .

وينهزم الاثنان داخلياً وخارجياً . . ويقدم رئيس النيابة استقالته ويأخذ الطبيب اجازة مفتوحة من عمله . . ويخرجان من حياة القضاء والطب إلى تهريب المخدرات . .

وتحدث مفارقة لاذعة عندما يهرع زوج اختهم الضابط إلى رئيس النيابة المستقيل يعنفه على خيانة اختهم له (بادعائها ذلك كذباً) وما تحمله لهم من عار . . فيتنفس رئيس النيابة الصعداء مبتسماً عندما يتأكد من أنه يقصد عار اختهم وليس عار المخدرات .

وتأتى المأساة بين مفهوم العار الخاص بالأسرة وبين العار الشمولى المرتبط بالقيم والضمير وشرف المهنة . . ولكن الانهزام الداخلى لصفوةالمهنيين جاء نتيجة شبه جبرية لرياح الانفتاح الاستهلاكى العاتية . . فجعلت من الفقر عارا لا يحتمل أما ضياع شرف العائلة فشىء عادى . .

وتحت ستار الليل تأتى لحظة السباحة لجلب المخدرات فتلتصق قدما رئيس النيابة السابق عند شاطىء البحر وترتعد أطرافه ويصاب بصدمة عصبية حادة نتيجة لصراع داخلى

بين ضميره وبين شهوة الثراء السهل . . وتسبح بدلا عنه زوجة أخيهم (نورا) وتغرق (ويخفون) البضاعة فى الملاحات . . وفى الصباح يعود الزوج (نور الشريف) للشاطىء ينتظر عودة جثة زوجته التى يحبها كثيراً . . ويسأله الشرطى . . فينكر معرفته بها ويبكى بمــرارة . . ويدب الخـلاف بينهم . . ويرفض (نور الشريف) اعـطاء أخيه (حسـين فهمى) نصيبه من ربح الصفقة ويصر على اعطائه نصيبه من أصل ماله الموروث فقط . . ولكن بما يساويه (بضاعة) - كنوع من الانتقام المعنوى لحبه المفقود لغرق زوجته .

وينتهى الفيلم بمفارقة أتت على ثلاثتهم بضياع البضاعة فى الملاحات نتيجة الاهمال فى تخزينهـا تحت المـاء . . فيطلق رئيس النيابـة المستقبل النار على نفسه . . ويجن طبيب الأعصاب والذى كان قد أدمن المخدر . . وينتهى الآخير إلى ضياع دائم . . وتضيع أشياء غالية جداً لا تتساوى والملايين الخمسة ثمن السموم التى ذابت فى ملح الملاحات . . .

وتنتهى أحـداث فيلم شديد المعاصرة . . متناولة مفهوم العار برؤية حادة ذات ايقاع خريفى قاتم . . موضحة مراحل سقوط ثلاثة رجال . . كل بأسلوبه فى ملاحات العار . .

والفيلم جيد من حيث الايقاع المنطقى لتسلسل الأحداث ومواكبتها للتطور الطبيعى لسلوك شخصيات الفيلم . . فنلاحظ مراحل انهزام رئيس النيابة المثالى وتحوله إلى مهرب وأيضـا تحول أخيه طبيب الأعصاب المتوتر دائماً إلى مدمن للمخدر ومهرِّب له . . والأخ الأصغر شديد الوضوح فى دربه الاجرامى ولكن بهدوء وبساطة . . فى حين نلاحظ على الجانب الأخر رد الفعل عند الأم والابنة واتجاههما للخير ورفضهما للغش . . على جميع المستويات .

والفيلم لا يخلو من الرموز ذات الدلالات الفلسفية . . فنلاحظ مشهد المصارحة بين الأخـوين عن سر الاتجار فى السموم ومن خلفهم الآثار الاسلامية ذات العمق التاريخى المحمل بالقيم الأصيلة وأسفل صحن المسجد مازال البسطاء من الناس يعملون بجد فى سبيل الرزق الحلال . .

ونـدرك مشهـد الأخـوين (نور الشريف ومحمـود عبـد العزيز) بميدان رمسيس بالقاهرة أثناء تعنت الأخ الأصغر فى تقسيم ربح الصفقة . . ومن خلفه يظهر تمثال فرعون مصر رمسيس الثانى وما يرمز له من الكبر والتحدى والتعنت المبنى على الباطل (حالة من الاقتران بالتشابه) .

وأيضـا نلاحظ الاسقاط الفلسفى لمشهد بيع الصفقة فى نهاية الفيلم . . وحضور المشترى بعربة نقل الموتى والتابوت به الملايين . . . معطيا البعد الرمزى والفلسفى اللاذع لتجارة المخدرات . . التى هى تجارة للموت لمهربيها ومتعاطيها . .

فالفيلم يمس القيم النبيلة فى مهنتى الطب والقانون بأسلوب جرىء وايقاع خريفى ملىء بغبار الشر والجشع . . مما يصيب المشاهد له بالدهشة المشوبة بالتوجس والريبة . . فى أشياء ومسلمات سامية وجميلة حولنا . . مثل أمانة الصحة والجسد فى مهنة الطب . . ومشروعية الحق والعدل فى مهنة القانون .

فهل الفيلم أتى بتلك الرؤية المغتالة للمثل الفاضلة ثم تعريتها من ثوبها السامى . . كصدمة كهربائية مقننة بهدف علاج انحرافات فئة معينة فى المجتمع . . محذراً ومبالغاً فى رؤيته . . حتى يتم الشفاء . . ؟؟

أو أنه تسجيل نمطى لحالة خاصة متفردة داخل نسيج المجتمع ربما . . ؟؟

والفيلم يتناول موضوع سموم المخدر كرمز لكل ما هو ضار وفاسد للمجتمع من (أغذية - أجهزة - خامات . . . الخ) مسجلاً بذلك الرأى الآخر بأسلوب أكثر حدة وكرد فعل لتفشى حالات التسيب الانفتاحى . . ومؤكدا أن العمل الفنى الجيد يعيش طويلاً ويمكن اسقاطه على العديد من نماذج وحالات الفساد والانهزام الداخلى للانسان الفرد داخل محيطه الاجتماعى متتبعاً فى ذلك الدراسة المرحلية الواقعية وأيضا المنطقية لمراحل الصراع الداخلى والخارجى لأبطال القصة من خلال رحلة يصحبنا فيها الفيلم داخل تلافيف النفس البشرية لنرى ما بها من ضعف وقوة . . تجاه مغريات الحياة . . فى إيقاع خريفى قاتم يترك غبارة على أشياء جميلة وفاضلة نعيش ونتعايش معها . .

مؤكدا بذلك أن النفس البشرية بها الخير والشر . . أما العلم والثقافة وادعاء الفضيلة وشرف المهنة فهى حصون يمكن اقتحامها بسهولة فى غياب قوة الايمان والضمير اليقظ . .

* العـــار :

تاريخ العرض : ١٩٨٢ .

اخـراج : على عبد الخالق .

سيناريو وحوار : محمود أبو زيد .

مدير التصوير : سـعيد الشـيمى .

موسيقى تصويرية: محسن أبو السعود .

مونتـاج : حسـن عفيفى .

المنتج المنفذ : ابراهيم المشـنب .

تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ حسين فهمى ـ محمود عبد العزيز ـ نورا ـ أمينة رزق ـ الهام شاهين ـ عبد البديع العربى ـ صلاح نظمى .

* البطـل المحـلى :

فى فيلم .. ليلة القبض على فاطمة

يتوقف الزمن فجأة فى إحدى ليالى مدينة بورسعيد الدافئة . . ويتقدم للخلف بسرعة صادمة ومؤثرة على وجدان أهل المدينة . . . فتحت جنح الظلام الدامس يصعد رجلان من مستشفى الأمراض العقلية درج بيت الخالة فاطمة (فاتن حمامة) للامساك بها . . فتفر منهم ملقية بجسدها من النافذة لتسقط على سطح منزل مجاور . . وتعتلى سوره مهددة من يقترب منها بالقاء نفسها وتطلب منهم سماع ما تقوله أولا . . .

كان ذلك هو الحادث الأول فى مأساة (ليلة القبض على فاطمة) كما كتبتها المؤلفة سكينة فؤاد وأعد لها السناريو عبد الرحمن فهمى مع مخرجها بركات عن قصة حقيقية حدثت فعلا هناك ببورسعيد . . ويبدأ التقدم للماضى داخل الزمن المنسى . لتسقط صورة البطل الاسـطورى التى رفعتهـا لشقيقهـا جلال (محسن محى الـدين) ثم (صلاح قابيل) . كفدائى كافح الاحتلال الانجليزى فى حرب قناة السويس عام ١٩٥٦ . . ويتربع حاليا على أحد قمم العمل السياسى بتنظيم (الاتحاد القومى) . .

وتتكلم الخالة فاطمة من فوق سور البناية ومن خلفها تبدو مياه قناة السويس . وأمامها تجمع جوقة من أهل المنزل والبلد خفت لنجدتها من الاعتقال . . وتروى أحداث الخديعة التى عايشها أهل المدينة متحولة الى بطل ملحمى يروى ويمثل فى آن واحد . . ناقلة للناس مأساتها الشخصية التى هى مأساة الوطن كله .

فنراها تعيش حالة (الاغتراب) داخل وطنها . . فبعد سنوات التضحية والحرب تعانى الجحود من أخيها وعليها الاختيار بين الصمت عن الحقيقة أو الاعتقال بتهمة الجنون بإيعاز منه شخصيا بعد أن شكلت منه تمثالا لبطل فدائى وعندما اكتمل هم بقتلها لتموت حقيقته الزائفة معها . .

فبعد تحوله إلى مسئول سياسى كبير وانتقاله الى أحد قصور الباشوات التى استولت عليها الثورة وذهاب أخته الصغرى معه ، أما فاطمة ترفض وتبقى فى مسقط رأسها . .

وتصر على اتمام زواجها من سيد (شكرى سرحان) الصياد الفقير العائد من مهجره الاختيارى . . . ويرفض أخوها لعدم تكافؤ الزيجة مع وضعه الاجتماعى الحالى . . وهنا يتبلور الصدام بينها وبين شقيقها الأفاق ويصبح حتمياً .

ويستمر الراوى (الخالة فاطمة) فى تعرية الخداع . . ويتدخل الكورس والجوقة المختشدة أمامها على سطح المنزل بين الحين والآخر فى حوار ملحمى يؤكد ويجادل الراوية فى تفاصيل أحداث الزمن المنسى . بل أحيانا تتدخل الجوقة من جيران المنزل لتصحح مسار الأحداث وتذكر البطل بما نسى أو تناسى من مواقف وأحداث . . فتحول سطح المنزل إلى مسرح حر فى الهواء الطلق تؤدى به مأساة درامية . أبطالها من الراوية وجوقة المشاهدين والكورس وخلفيتها البيئة الطبيعية لمدينة بورسعيد . وفى الأفق البعيد تبدو مياه قناة السويس التى منها تفجرت أزمة حرب السويس بعد تأميمها لصالح مصر .

ومثلما يحدث فى المآسى الإغريقية القديمة ندرك ثبات وحدات العمل الفنى الثلاث « الزمان ـ المكان ـ الحدث » كما حددها (أرسطو) فى كتاب فن الشعر . . فالمأساة زمنها ليلة واحدة تنتهى بطلوع الفجر ، ومكانها سطح منزل قديم ببورسعيد أما موضوعها فهو فعل القبض على فاطمة بادعاء الجنون عليها . . لأنها تكلمت بالحقيقة عندما تأكدت أن شقيقها الانتهازى أدخل خطيبها سيد الصياد السجن خمسة عشر عاما بمكيدة . . وبذلك تفجر الموقف الملحمى ، تعرى الزيف وهاجمت أخاها المسئول السياسى حالياً ومحترف التزوير وسرقة معسكرات الاحتلال الانجليزى منذ صباه مع جاره اللص حبشى (على الشريف) . والذى وشى به بعد ذلك ليخلو له درب السرقة . . وعند نشوب حرب عام ١٩٥٦ سرق وطنه وخانه . . فنشاهده يتعهد بتوصيل المتفجرات والذخيرة للفدائيين المحاصرين على الشطر الثانى من المدينة . . وبعد قبض الثمن رفض الذهاب ونام فى ليلة لا ينام فيها إلا الجبناء والخونة ومعه المتفجرات . .

وتذهب فاطمة بدلا عنه بمعاونة احدى جاراتها وتوصل المتفجرات للقوة المحاصرة بحيلة وتنجح القوة فى توجيه ضربة رادعة للاحتلال والحصار وتخفى هذا السر عن أهل بلده . .

وبعد الانتصار وانسحاب الأعداء يحمل أخوها فوق الاعناق متوجاً بطلاً للمقاومة الشعبيةويدخل الصفوف الأولى للحزب الحاكم . .

ويخرج سيد الصياد من السجن محطما ليهم بالزواج من فاطمة التى انتظرته طويلا واحبته كثيرا . . فيقبض عليه جلال يوم عرسه ويهدده بالسجن مدى الحياة مرة أخرى . . .

إذا أتم زواجه من شقيقته ، وهكذا ينتقل سيناريو الفيلم برشاقة وسلاسة بين الراوى من أعلى سطح البناية وبين الاحداث الفعلية الممثلة بأسلوب الفلاش بلاك . . وبين تدخل الجوقة المستمعة لها والمشاركة فى أحداث الماضى والحاضر . .

فنراها فى المسافة الزمنية بين اعتلائها سور البناية وحتى طلوع الفجر تنجح فى كشف الخداع بمشهد ملحمى له استمرارية الفعل . . وقالت لأهلها ما لم تستطع قوله لسنوات طويلة مضت . . ونلاحظ انسحاب رجال المستشفى بعد اقتناعهم بما قالت وخوفهم من جيرانها . . وكان شقيقها دبر قبل ذلك مؤامرة لقتلها ورميها فى مستنقعات الملح خارج حدود المدينة . ولكن منفذيها رق قلبهم ولا سيما معرفتهم لها أيام كفاح المدينة . . . فأخبروه بموتها كذباً . . ولكنه فوجىء بها تشوه صورته أو بمعنى أدق تلغى تشويه الواقع باعلانها عن زيفه وخيانته . . فى شوارع وأزقة المدينة . . .

وهنا تهرول مسرعة احدى جاراتها الحاقدة عليها لتبلغ الشرطة بأمر انصراف رجال المستشفى بدون القبض عليها . . وفى هدوء رومانسى تنزل فاطمة من سطح البناية لتسلم نفسها وتركب سيارة الشرطة إلى مستشفى الأمراض العقلية لتثبت براءتها . . ومن داخل السيارة تصرخ من أعماقها فى أهل المدينة بألا يسكتوا بعد ما عرفوا الحقيقة . . . وكان ذلك هو الحادث الثانى والأخير فى مأساة ليلة القبض على فاطمة .

وينتهى العمل بنفس القوة التى بدأ بها . . لنقرأ على الشاشة أن الأمور استقامت بالقبض على جلال بتهمة التزوير وحاليا تعيش فاطمة بين أهل مدينتها مرفوعة الهامة .

والعمل الفنى ملىء بالرموز والايحاءات والاسقاطات - فنرى سيد الصياد يرمز للشعب المطحون طوال عهود طويلة . . هو الحب الموءود قبل ولادته . . هو أشياء كثيرة جميلة ضاعت فى طوفان الظلم والانتهازية السياسية . . هو المعتقلون بلا ذنب والمعذبون بلا جريمة . . جرمه الأكبر حبه لفاطمة ومعاونته لها فى سنوات فقرها لتربى إخوتها الصغار (جلال ونفيسة) ودفع عمره لهم والباقى للبحر . .

ويستمد العمل الفنى قوته فى نجاحه بالتعبير بمصداقية فنية عن الواقع الحى المعاش فأبطاله (فاطمة ، جلال ، نفيسة ، سيد الصياد ، حبشى . . .) أناس عاشوا ويعيشون فى شوارع وأزقة وشواطىء بورسعيد . . ذلك من ناحية تناول الموضوع واطاره العام .

أما من ناحية الحبكة . فالبداية قوية . . بها حادث محاولة القبض . . وتوجس فاطمة وخوفها وتوقعها حدوث مكروه لها ومحاولة تحصين باب شقتها المتهالك بوضع بعض الاثاث خلفه . . ويصدق توقعها . .

فلم يلجأ السيناريو إلى العرض التمهيدى التقليدى الممل . بل أدخل المشاهد إلى بؤرة الحدث مباشرة . . . لتأتى الفترة الزمنية التى شرحت فيها مأساتها حتى بزوغ الفجر . وتنتهى بتسليم نفسها بعد إشهار الحقيقة . . . شاملة التسلسل المنطقى للأحداث مقدمة ووسطا ونهاية بدون إطالة أو افتعال . . ويستمر توتر المشاهد لشريط الفيلم حتى ينتهى بتسليم نفسها . . بعد الانتقال الرشيق بين الزمن المروى والحاضر الفعلى .

ونـدرك حرفية السينـما بالـرجـوع بين الحـين والآخـر بالأحداث الماضية بأسلوب (الفلاش باك) . . مبعدا الحوار عن السرد الخطابى الممل . . ثم العودة إلى الزمن الحالى فى تداخل شيق مع الزمن الماضى . . مازجا بين إمكانيات حرفية السينما فى اختصار الزمن والقفـز عليه وخـلالـه وبـين حرفية المسرح فى الالقـاء والتمثيل والحوار الجدلى بين جوقة المشاهدين والبطل الراوى الواقف على مكان ما . . مثل فنون المسرح الريفى والاراجوز من توافـر (الحـركـة ، الالقـاء ، الجمهـور) ونـراه متـأثـراً أكثر بمسرح (برتولد بريخيت) الملحمى . . ناقلا الإحساس بالاغتراب من الممثل الى المشاهدين كنوع من صدمة التعرف التى تثير ضمير المشاهدين . . وتوقظ فيهم الإحساس بالظلم الواقع للبطل المحلمى . . مما يدفعهم لإيجابية الفعل وتغير الواقع إلى الافضل دائما .

ونـدرك سيطرة البطل الراوى والمحرك للأحداث والدافع لها (فاتن حمامة) حيث تنجح فى تجسيد شخصية الخالة فاطمة المنكوبة والمظلومة المصابة بحالة الاغتراب داخل وطنها الصغير . . ولكنها لم تستلم ولم تهادن مازجة بين الأداء التمثيلى السينمائى والمسرحى بأسلوب الملحمة التاريخية التى تهدف لتصحيح الأحداث وكشف الخداع .

وندرك شكرى سرحان الصياد . . . يقع صيدا سهلا للانتهازية والخيانة . . يعانى الاضطهاد والقهر من قوى غاشمة يدركها متأخرا ، ونتلمس شاعرية مشهد تخليص فاطمة لطيور السـمان من شبـاكها وقذفها فى هواء الحرية الواسع ومعها حبيبها سيد فى انطلاقة ورمانسية تنم عن تكوين المزاج الشخصى لأبطال الرواية وتمهد له برؤيا فنية راقية .

ولا ننسى مشهد محاولة حرق أصابع أخيها الصغير المشاغب (جلال) لكذبه وسطوه على ما لا يخصه من رفاقه الصغار . . كتمهيد نفسى وسلوكى لما ستفرزه تلك الشخصية من شرور فى المستقبل .

ويدين فيلم ليلة القبض على فاطمـة حقبـة الستينيات وظهـور طبقـات المنتفعين والانتهـازيين بعـد حرب السويس ، وسيطرتهم على مراكز صنع القرارات . . مما أوصل الوطن إلى هزيمة يونيو ٦٧ القاسية . . وعندما تخلص منهم بعد صدمة الهزيمة تهيأ لتحقيق الانتصار فى رمضان ١٩٧٣ . .

* ليلة القبض على فاطمة :

تاريخ العرض : ١٩٨٤ .
اخـراج : هنرى بركات .
عن قصة : سـكينة فؤاد .
سيناريو وحوار : عبد الرحمن فهمى .
تصـوير : وحيـد فـريد .
المنتج المنفذ : محسن علم الدين .
تمثيـل وبطـولة : (فاتن حمـامة - محسن محى الدين - صلاح قابيل - شكرى سرحان - ليلى فهمى - نعيمة الصغير - على الشريف . .

* * فى فيلم آخر الرجال المحترمين :

هل الحضارة فى أيامها الأخيرة .. ؟

يحاول فيلم آخر الرجال المحترمين تكثيف الإحساس بالمسئولية تجاه الآخرين متناولا مهنة التعليم . . ومعاييرها الاخلاقية التى لا نملك تجاهها إلا الاحترام فنجد سلوك المدرس « فرجانى » - نور الشريف - داخل مدرسته وخارجها تجسيدا لتحضر المعلم فى رد فعله وسلوكه تجاه واقعه المعاش - فنرى حادثة ما . . ربما يعتبرها غيره عادية جدا . أما هو فكانت قضيته الأكثر من ذاتية .

فالمشكلة بكل بساطة . اختفاء طفلة أثناء رحلة مدرسية ابتدائية لزيارة حديقة الحيوان بالجيزة . تضم حوالى الثلاثين طفلا وطفلة آتية من إحدى مدن الصعيد والاستاذ « فرجانى » مشرف الرحلة ومعه زميلان - وهو يحب عالم الصغار أكثر من عالم الكبار .

إلى هنا الموضوع مؤلم . ولكن كان يكفى اتباع الأسلوب الرسمى بالتبليغ وترك الأمر للسلطات والعودة بالأطفال لمدينتهم . . مع انتظار المساءلة الروتينية من جهات عمله . .

ولكنه أصر على عودته بالأطفال كاملين إلى أهلهم - متخيلا مقدار الاحباط النفسى المتوقع لدى أهل الطفلة ، وهى وحيدتهم . . ومن هنا تحمل مسئوليته تجاه ما حدث بأسلوب حضارى وغير نمطى . متحركا فى كل الاتجاهات الرسمية وغير الرسمية فى بحث دءوب عن غايته - مع عدم نسيانه فى خضم مشكلته سعادة الاطفال الآخرين وسبل راحتهم بالفندق ، وأثناء بحثه فى متاهات المدن العنكبوتية يصطدم بالروتين وعادات الاخذ بالثأر وبالمجرمين وأيضا بالمرضى النفسانيين - فالتى أخذت الطفلة سيدة ثرية « بوسى » تعانى من حالة الرفض للواقع بعد موت طفلتها فى مسبح النادى وفشلها فى الانجاب مرة ثانية - فتداخل عندها الخيال والحقيقة . . وعاشت داخل وهمها المريض متخذة تلك الطفلة التى استدرجتها من الحديقة ابنة حقيقية لها .

ويتعامل الاستاذ « فرجانى » مع كل هؤلاء وينجح فى الوصول للطفلة .

ومن خلال تعامله مع عصابات السطو والخطف المحترفة تتفجر مواقف ومفارقات لاذعة . . فمثلا بعد اكتشاف فقد الطفلة ينصحه حارس الحديقة . . بالهدوء وشرب الشاى معه وألا يبلغ عنها إلا بعد مضى يومين - حيث لن يتم اتخاذ أى اجراء قبل ذلك لأنه « ربما تعود الطفلة قبل يومين ويتسبب فى ازعاج السلطات البوليسية » .

وفى نفس اليوم يتصل تليفونيا من الفندق بمكتب وزير الداخلية للابلاغ عن فقد الطفلة فيرد عليه مدير مكتب الوزير ويهتم بمكالمته ويرحب به لتوهمه انه يبلغ عن تنظيم سرى مناوىء للحكومة - وعندما يعلم الحقيقة ينهره ويهزأ منه . . ويحوله لضابط صغير . .

ويصل « فرجانى » بمعاونة موظف الفندق الذى تصادق معه وتأثر به الى مجتمع السرقة والاجرام على مشارف القاهرة حيث القانون هناك فى اجازة مفتوحة ويدفع فدية للطفلة . وعند احضارها للفندق فى الصباح يجدونها تشبهها فى السن والملابس فقط . .

ويلجأ مرة ثانية للضابط الصغير لمهاجمة ذلك المجتمع الاجرامى . . حيث يتم القبض على المجرمين وعندما يحاول ناظر المدرسة اشعال نار الفتنة بين عائلة الطفلة وجيرانهم بالقرية مستغلا الثأر القديم - كمناورة منه ليتخلص من مسئولية فقد الطفلة . يتصدى له الاستاذ « فرجانى » وينجح فى الصلح بين العائلتين .

وفى الصباح يذهب به المعلم « برغوت » إلى موقع جمع القمامة خارج المدينة حيث يتمكن عمال النظافة من التعامل مع سكان تلك الشقق عن قرب . . وهناك يجدون ملابس الطفلة المفقودة ترتديها احدى بنات عمال النظافة .

ومن ذلك الخيط المادى يعثرون مع الشرطة على شقة المرأة المريضة نفسيا . بمعاونة عامل جمع القمامة - ويذهبون خلفها إلى برج القاهرة حيث هى والطفلة هناك للنزهة .

وعندما ترى الشرطة تصحو غرائزها المريضة فى امتلاك الطفلة . وتهدد من يقترب منها بالقاء الطفلة من أعلى البرج .

وهنا ينجح « فرجانى » فى استئناسها وتهدئتها واكتساب ثقتها ومن ثم النزول بها والطفلة إلى أسفل البرج سالمتين - وتسليمها الى والدها وأهلها مع اقناع المرأة المريضة أن الطفلة كانت فى ضيافتها الفترة السابقة - موصلا بذلك جميع أطراف المأساة إلى بر الأمان ومؤثرا بأخلاقه وإيجابيته الموجهة نحو الخير فيما حوله مثل موظف الفندق والضابط الصغير والمعلم « برغوث » الشقى ، وحتى ناظر مدرسته - مغيرا بذلك من سلوكهم واهتمامهم واخلاقهم بأسلوب أكثر تحضرا .

— ويبقى تساؤل الأستاذ « فرجانى » قائما . . !! - هل الحضارة فى أيامها الاخيرة حقا . . ؟؟ - قالها عندما رفض أحد قائدى السيارات الوقوف لعبور الاطفال لأحد شوارع القاهرة المزدحمة .

● ونختلف معه . . فالحضارات تبقى وتقوى بمقدار ما تهذب وتُنقى ما بداخلها من نواقص أخلاقية وسلوكية . . وبذلك تصبح قادرة على تحدى عوامل فنائها . . وتنهار عندما تفشل فى مواجهة قوى الهدم الداخلية فنجد الحضارات تموت من الداخل ببطء شديد أولا . عندما تفسد ضمائر الناس وأخلاقهم وتنتشر السلبية والذاتية ويعم الفساد والرشوة ويضيع الحق بينهم - فتتحلل وتتعفن داخليا . . وعند وصول العدو الخارجى تكون تلك الحضارة مهيأة للهزيمة والاندثار . .

يذكر ذلك فيلسوف التاريخ « إدوارد جيبون » عن موت الحضارات وكيف سقطت الامبراطوية الرومانية من الداخل وتحللت ببطء قبل سقوطها من الخارج . .

فالمجتمع الذى به المدرس « فرجانى » حضارته لن تموت - لأن وجود هذا الفرد داخل المجتمع مربيا للأجيال هو رمز لاستمرار ايجابيته تجاه عوامل الهدم الداخلية للقيم والاخلاق .

وبـذلـك نرى « آخـر الرجال المحترمين » من اخراج « سمير سيف » وبطولة نور الشريف الـذى نجـح فى تجسيد شخصية مدرس ابتدائى مثقف لم يكتف بعلمه وثقافته النظرية للحياة . ولكنه عندما واجه مشكلة إنسانية تحرك تجاهها بأسلوب إيجابى وحضارى وأيضا إنسانى - فجاء العمل له قوة الاقناع مع سرعة الايقاع المواكب للأحداث مع التركيز على القيم الاخلاقية داخل المجتمع وأثرها فى تحضير مواطنيه . .

* آخر الرجال المحترمين :

تاريخ العرض : ١٩٨٤ .

اخـراج : سـمير سـيف .

قصة وسيناريو : وحيـد حامد .

مدير التصوير : محمود عبد السميع .

تمثيـل وبطـولة : (نور الشريف ـ بوسى ـ أحمد راتب ـ سناء يونس ـ على الشريف ـ زين العشماوى .

نستعـرض بيانـا بأسماء نقاد الفن السينمائى بمصر - سواء كانوا مخرجين أو كتاب سيناريو أو موظفين أو متذوقين تحولوا الى نقاد بعد امتلاكهم لأدوات النقد وحرفيته ومارسوه فى وسـائـل الاعلام المختلفة . . أو رجالا مهتمين بفن صناعة السينما أو متفرغين للنقد السينـمائى فقط بدون الالتزام بأسبقية تاريخ الممارسة . . ولكن مجرد سرد مبسط للأسماء فقط . لحين إصدار تاريخ مفصل لكل ناقد مستقبلا :-

١ - أحمد الحضرى
٢ - أحمد بهاء الدين
٣ - أحمد رأفت بهجت
٤ - أحمد صالح
٥ - أحمد عبد الله
٦ - أحمد كامل مرسى
٧ - آمال بكير
٨ - أيرس نظمى
٩ - بدوى شاهين
١٠- جمال سالم
١١- حسـن شـاه
١٢- خيرية البشلاوى
١٣- د. رفيق الصبان
١٤- رؤوف توفيق
١٥- سامى السلامونى
١٦- سعيد عبد الغنى
١٧- سـمير فريد
١٨- صالح مرسى
١٩- صلاح درويش
٢٠- طارق الشناوى
٢١- عبد الستار ناجى
٢٢- عبد الفتاح الباروذى
٢٣- عبد الله السناوى
٢٤- عبد المنعم سليم
٢٥- عبد النور خليل
٢٦- عدلى الدهيبى
٢٧- عزة النجار
٢٨- عصام بصيله
٢٩- عفاف يحيى
٣٠- على أبو شادى
٣١- على شلش
٣٢- فاتن فاروق
٣٣- فاطمة عياد
٣٤- فريد المزاوى
٣٥- كمال الملاخ
٣٦- كمال رمزى
٣٧- ماجدة حليم
٣٨- ماجدة خير الله
٣٩- محسـن محمـد
٤٠- محمـد رضا
٤١- محمد صلاح الدين
٤٢- محمد فتحى
٤٣- مدحت عاصم
٤٤- د. مصطفى درويش
٤٥- د. مصطفى يحيى
٤٦- نـادر المصرى
٤٧- هاشم النحاس
٤٨- هاشم لاشين
٤٩- وحيد السنباطى
٥٠- ياقوت الديب
٥١- يوسف فرنسيس

ثبت الإعلام

الصفحة

اندرية بريتون ٨٦ ـ ٨٧ .
اندرية مالرو ٨٦ .
أنسى أبو سيف ١١٠ ـ ١١١ .
أنطونيو ١٠٨ ـ ١٠٩ .
أوتو يسيرسن ٦٧ .
أوجست رنوار ٨٢ .
أوجين يونسكو ٢٢ .
أوديب ١٤٩ .
أيرس نظمى ١٨٥ .
ايسخلولوس ٧٧ ـ ٨٧ .
ايـلوار ٨٧ ـ ١٠٩ .
أيميه عازار (د. حبيب يوسف عازار) ٢١١
ايبورر ١٣٧ ـ ١٤٠ ـ ١٤١ .

(ب)

بابست ٧٦ .
باش ٢٧ ـ ٥٨ .
بابلو بيكاسو ٢٢ ـ ٨١ ـ ٢٠٥ ـ ٢١٣ .
بالا ٨٣ ـ ٢٠٢
بتير ماك روجيه ٣٦ ـ ٢٠٨ .
بيرم التونسى ١٤٧ .
بدوى شاهين ١٨٥ .
بدر نشأت ٤٤ .
برتولد بريخت ١٧٩ .
بريد جيت ريلى ٨٤ ـ ٢٠٦ .
بسيونى عثمان ١٦٢ .
بشير الديك ١٢٨ ـ ١٣١ ـ ١٧٠ .
بطليموس الثانى ١٠٨ ـ ١٠٩ ـ ١١٠ .
بلاتوه ٣٦ .

الصفحة

بنيلوبى هوستون ٤٥ .
بو أيلوار ٨٧ .
بو تشيونى ٨٣ .
بودفكين ٤٣ ـ ٤٥ ـ ٧٦ .
بوسى ١٨٤ .
بول دلفو ٨٨ .
بول كلى ٢٠٩ .
بوكاسا ١٣٠ .
بيراندللو لوجى ١١٠ .
بيرد ٨٩ .
بيير جيرو ٦٧ .

(ت)

ت. س. اليوت ٥٣ ـ ٢٠٠ .
توفيق الحكيم ٤٨ ـ ٦٣ ـ ١٩٩ .
توفيق عبد الحى ١٧١ .
توماس مان ٥٩ .
تيتسيانو ٨٢ .

(ث)

د. ثروت عكاشة ٧٧ ـ ٨٠ .

(ج)

جافين لامبرت ٤٥ .
جاكسون بولوك ٨٥ ـ ١١٠ ـ ٢٠٧
جـالا ١٠٩ .
جان رينوار ٤٥ ـ ٨٩ .
جان فان أيك ٣٤ .
جان كوكتو ٨١ ـ ٨٨ .
جراهام بل ٩١ .

الصفحة

الصفحة

الصور واللوحات



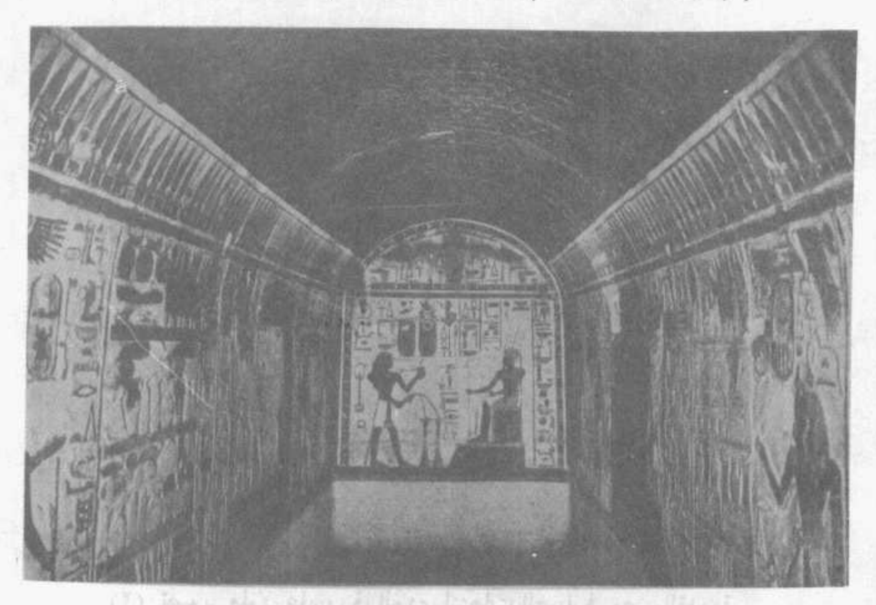
(١) دمية حجرية لأمرأة من العصر البدائى عرفت بـ (فينوس)



(٢) تصوير ملون على ورق البردى لنزهات الصيد فى مصر القديمة



(٣) رحلة صيد ، رسم جدارى مصرى قديم ، حوالى ١٤٠٠ ق . م



(٤) لوحة المقصورة داخل مقبرة الملك تحتمس الثالث غطيت بالرسوم والنقوش المعبرة



(٥) لوحة جدارية فرعونية من عام ١١٠٠ قبل الميلاد



(٦) فن بدائي



نجيب محفوظ



د. طه حسين



أفلاطون



سقراط



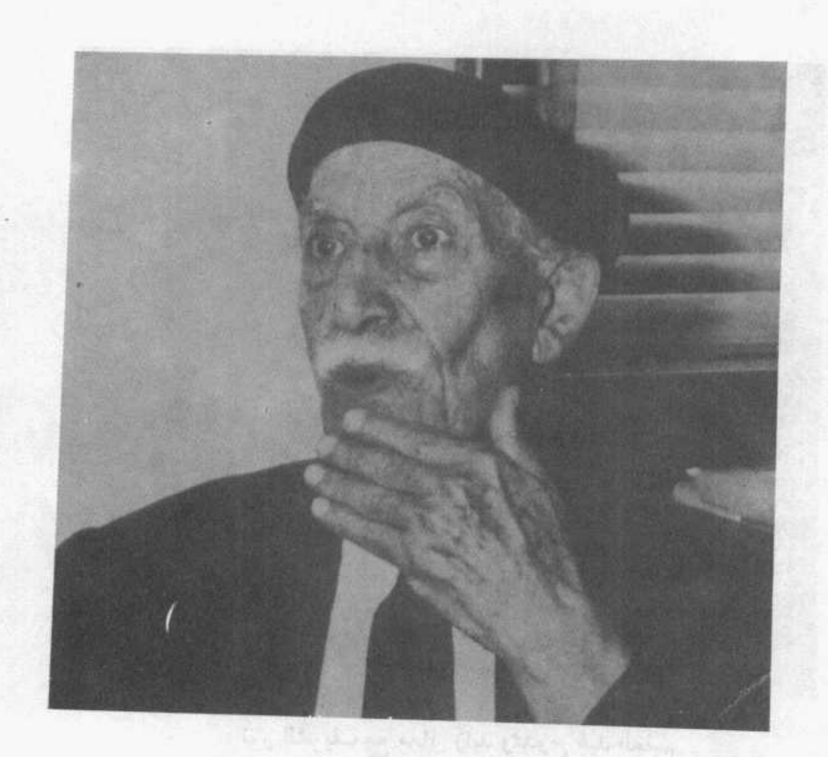
فولتير



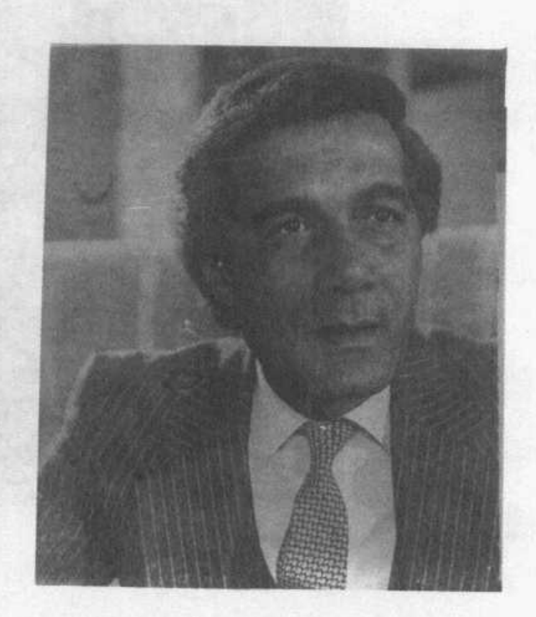
يحيى حقي



د. يوسف إدريس



توفيق الحكيم



الفنان محمود ياسين



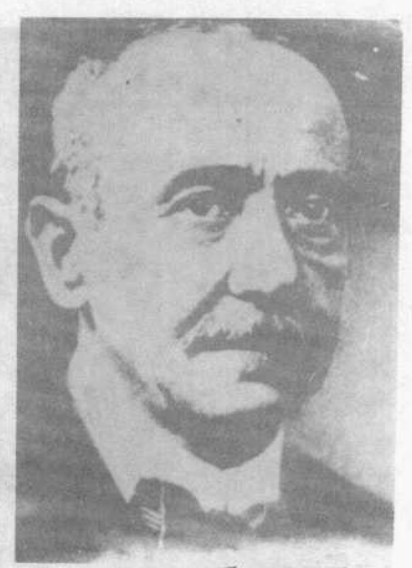
الفنان فاروق الفيشاوى



نور الشريف مع معالى زايد وممدوح عبد العليم



الفنانة فاتن حمامة



أحمد شوقى أمير الشعراء



الشاعر أمل دنقل



ت . س . إليوت



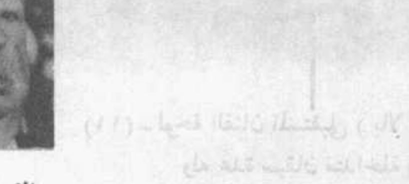
سيجموند فرويد



الشاعر صلاح عبد البور



الفنان عمر الشريف

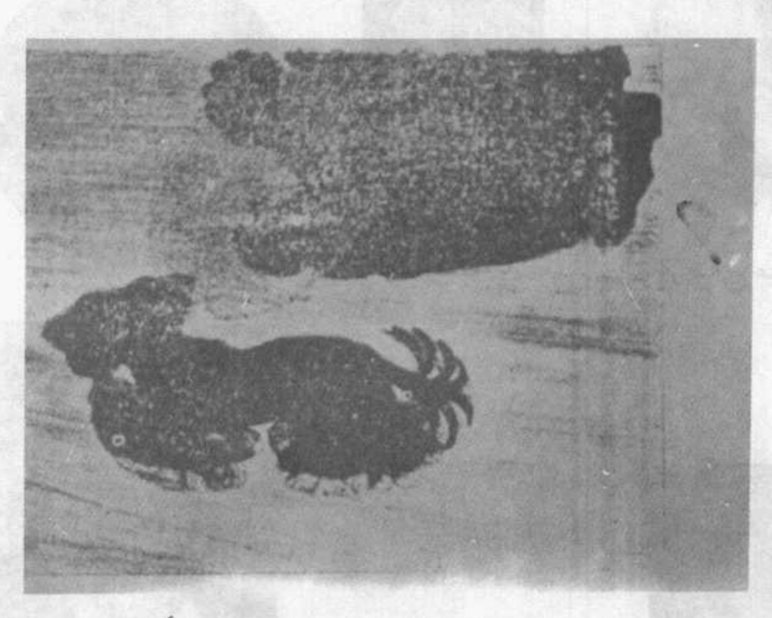




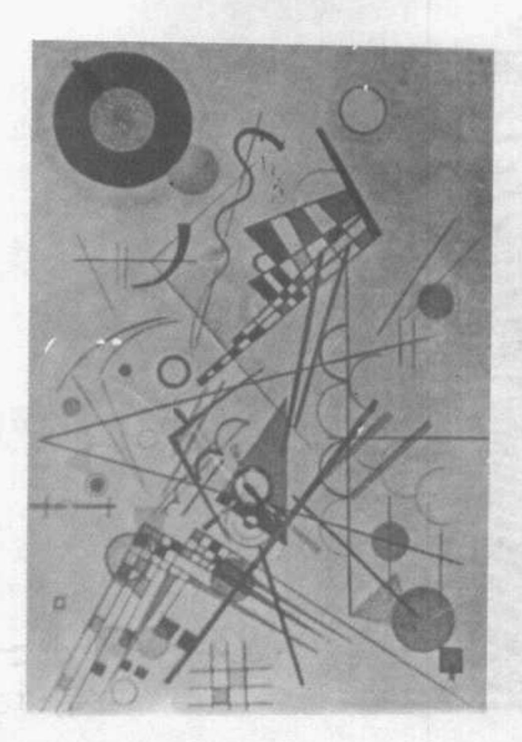
الفريد هتشكوك



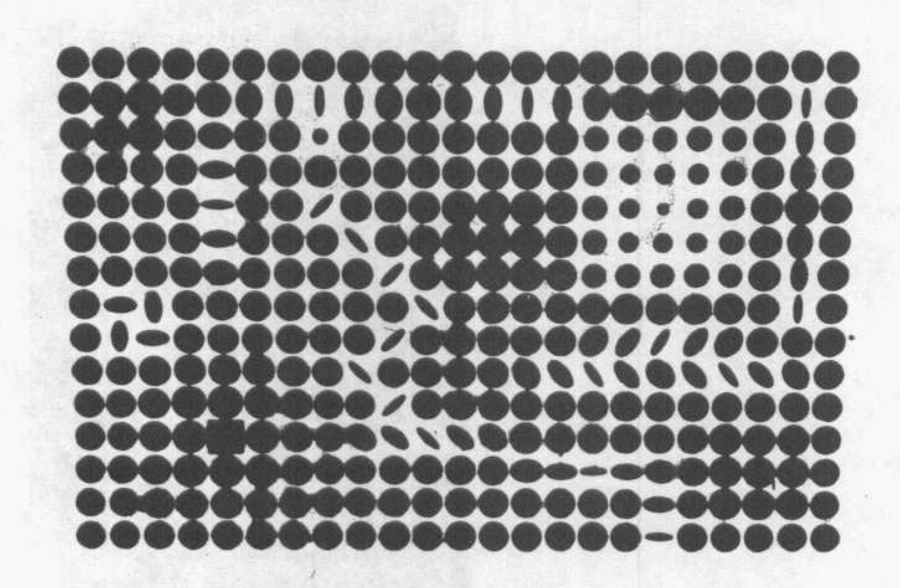
(١٠) ـ حفر بارز ـ يوضح الأداء الموسيقى وآلته عند الإغريق



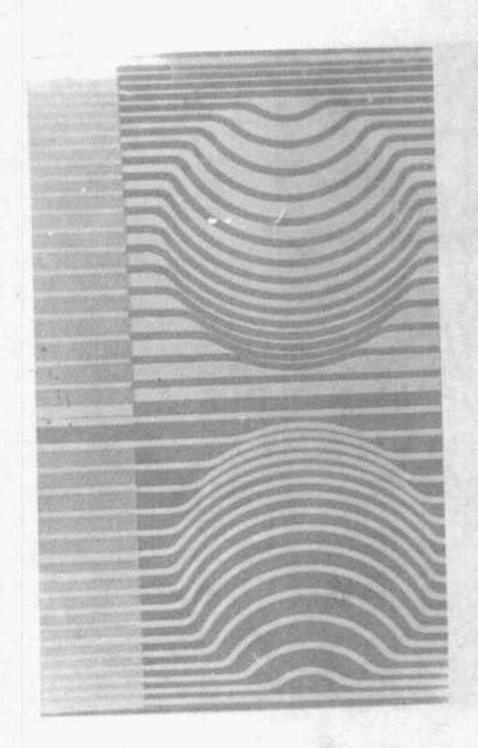
(١١) ـ لوحة الفنان المستقبلى (بالا) ـ وتمثل كلباً يجرى
وله عدة سيقان متداخلة ومتلاحقة



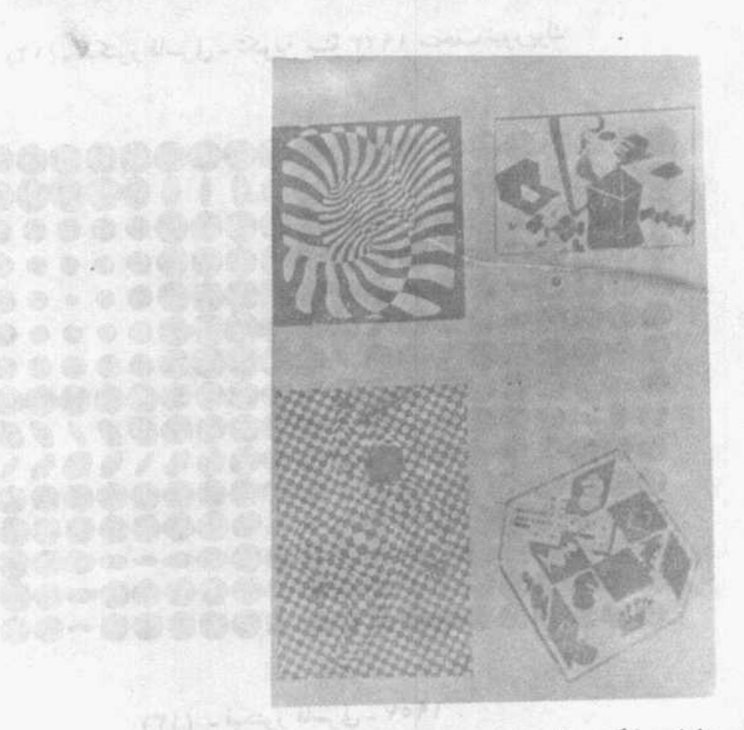
(١٢) - فيكتور فاسرلى - تكوين سنة ١٩٢٣ متحف نيوريوك



(١٣) - فيكتور فاسرلى - ١٩٥٧



(١٥) - لوحة توضح تأثير فن الخداع البصرى
على العين البشرية



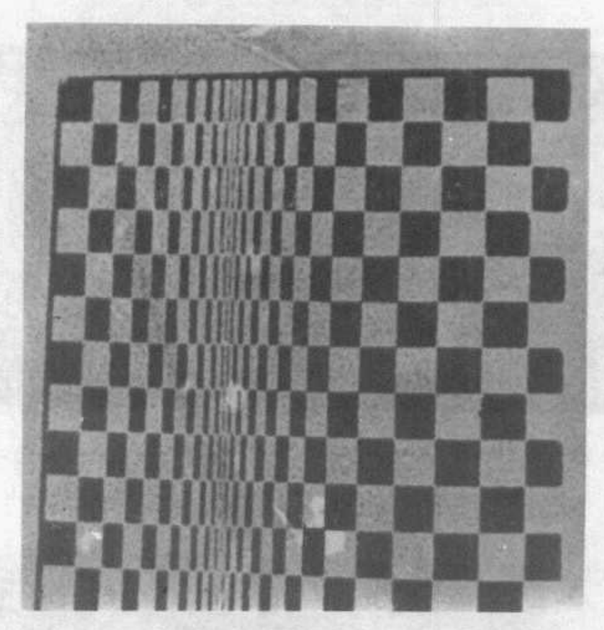
(١٤) - فيكتور فاسرلى لوحة الحمار الوحشى (١٩٣٢ - ١٩٤٢)



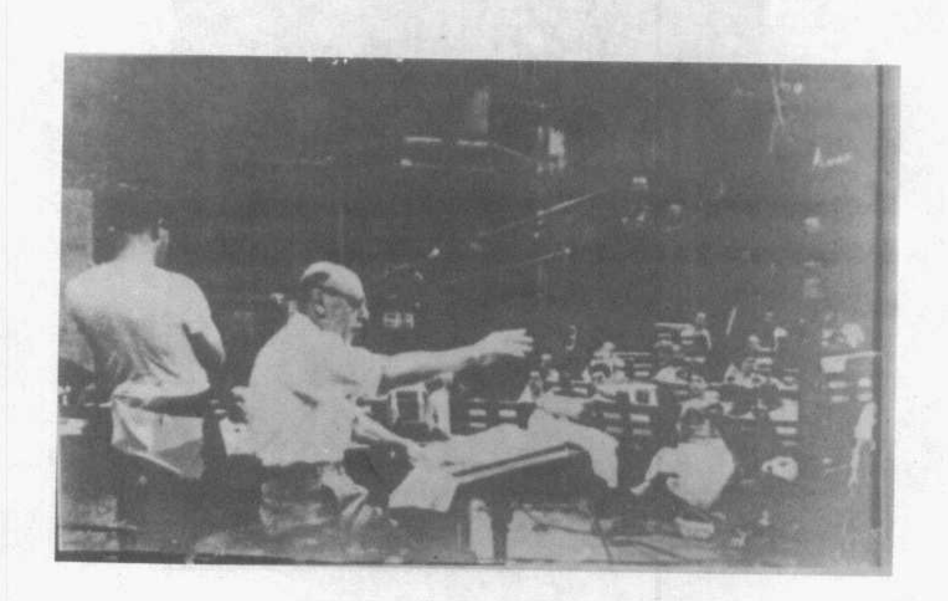
(١٦) - (جورنيكا) - بيكاسو سنة ١٩٣٧ - وما بها من إسقاط سياسى
يدين الغزو الوحشى وحرب الإبادة برؤيا تعبيرية سريالية



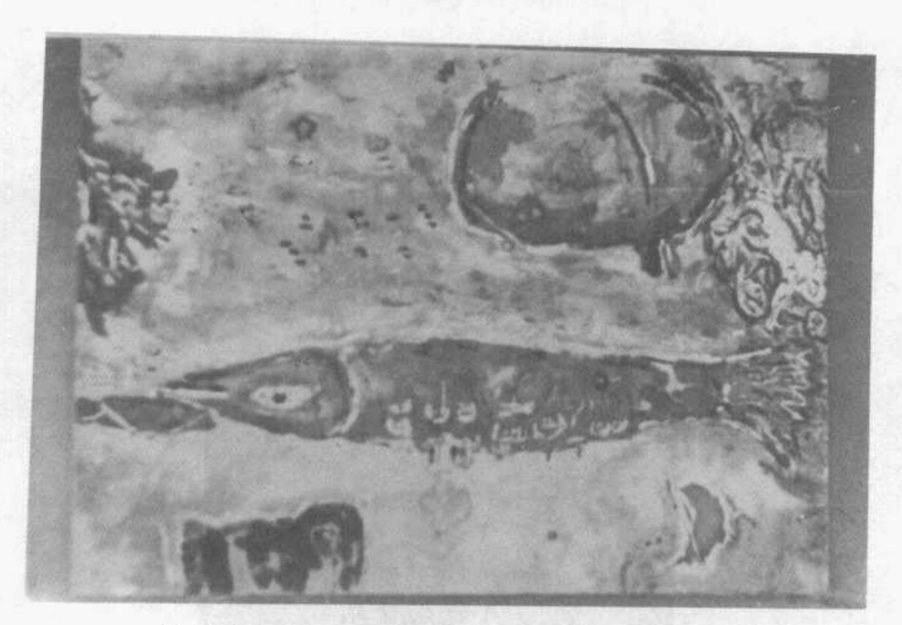
(١٧) بيكاسو - بريشته



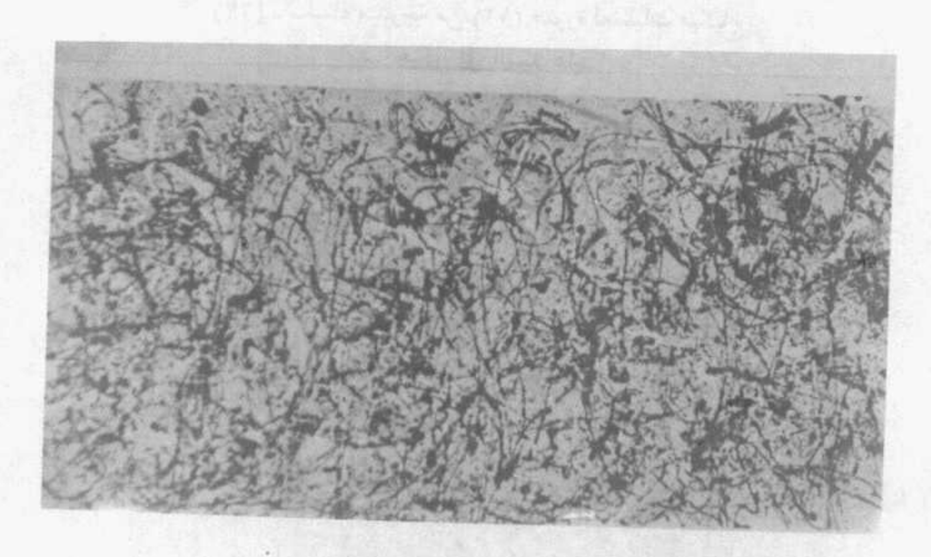
(١٨) ـ الفنانة (بريد جيت ريلى) ـ ١٩٦٤
حركة المربعات ـ فن الخداع البصرى



(١٩) ـ ستارفسكى المؤلف والقائد الموسيقى



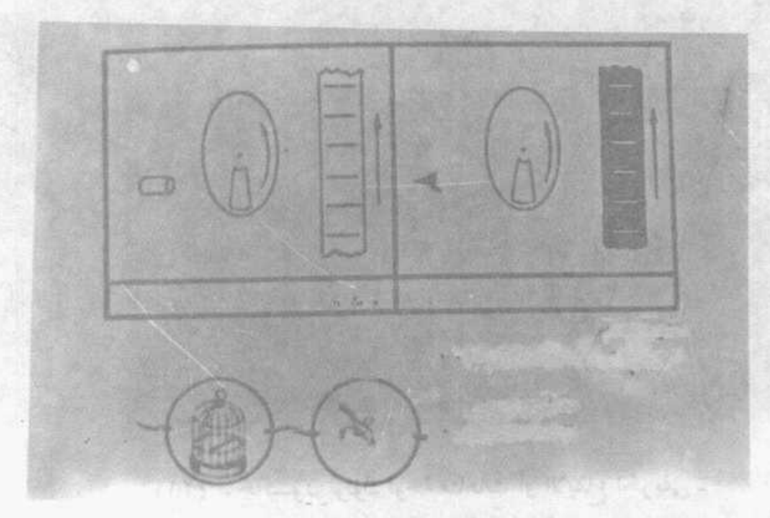
(٢٠) أحد ستائر باليه (دافنيس وكلوويه) للفنان (مارك شاجال) ـ وعددها خمسة ـ وألفها (رافيل)



(٢١) ـ جاكسون بولوك لوحة متاهات أو الايقاع الخريفى ـ سنة ١٩٥٠ تعبيرية تجريدية



(٢٢) ـ سلسلة متدرجة من (١٢) صورة لعمليات ميكياج
د. جيكل إلى السيد هايد



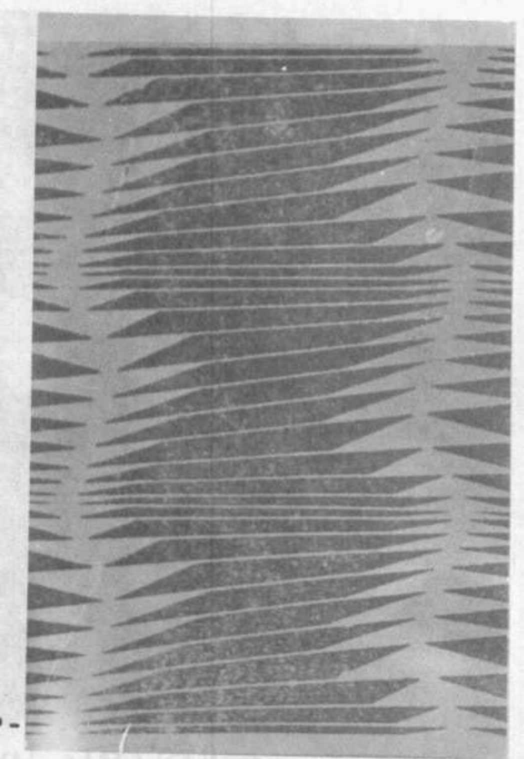
(٢٣) ـ تجربة روجيه ـ وأساس السينما الحديثة



(٢٤) - بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) دمية المسرح -
ألوان مائية على أرضية طباشيرية سنة ١٩٢٣ - برلين



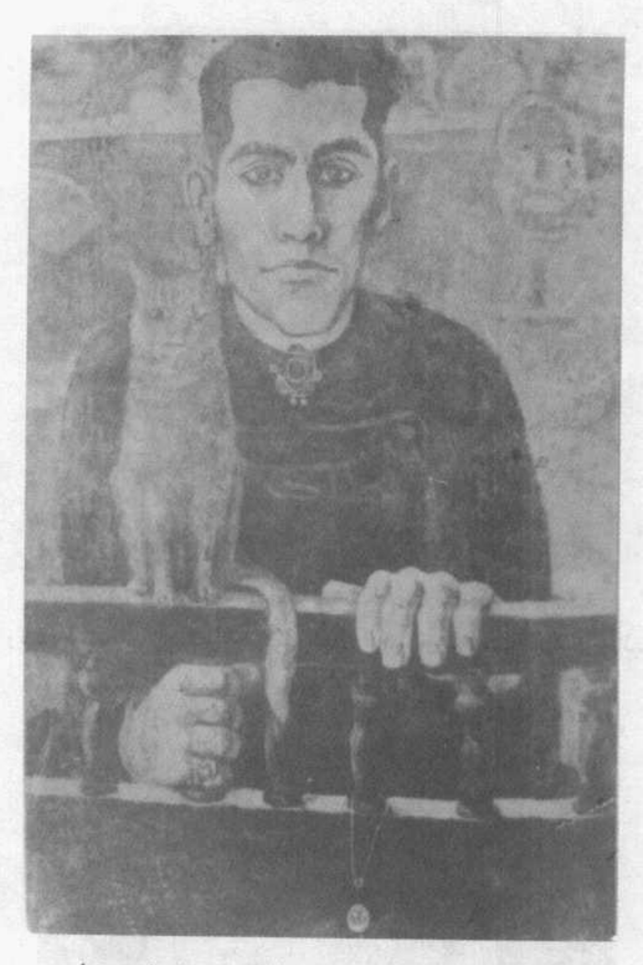
(٢٥) - مارك شاجال - السيرك الأزرق
فن سريالى سنة ١٩٥٠



(٢٦) جريان فرنسيس سلينيتانو سنة ١٩٦٥
تظهر المثلثات كأنها تدفع ظلام الأرضية
فى ذبذبة ايقاعية
ـ متحف الفن الحديث ـ نيويورك فن الخداع البصرى



(٢٧) ـ الفنان حامد ندا الحياة الشعبية ـ
تعبيرية سريالية بروح شعبية مصرية



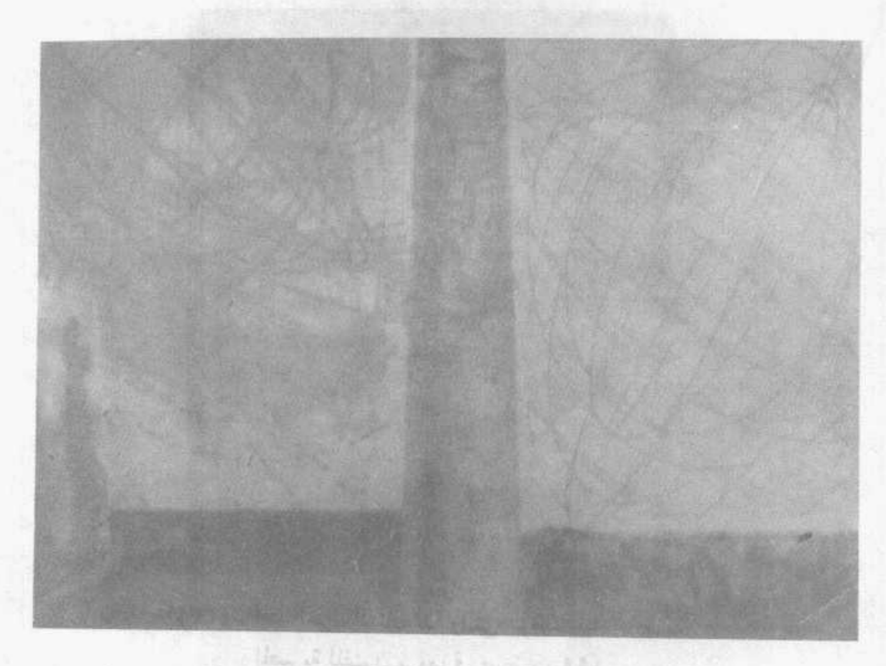
(٢٨) ـ الرجل والقط سنة ١٩٦٣ ـ للفنان عبد الهادى الجزار
وهى صورة شخصية للناقد (أيميه عازار) الذى أصدر
عن الفنان كتيباً ومجموعة مقالات بالفرنسية
متحف الفن الحديث بالقاهرة
فن تعبيرى سريالى



(٢٩) ـ مدينة والت ديزنى بالولايات المتحدة الأمريكية ـ
وكيف أسعدت الصغار وحركت خيال الكبار واستغلت فى الانتاج السينمائى



(٣٠) ـ لوحة عن « أبو لينير أو مخ الطفل رسمها « شيريكو »
عام ١٩١٤ من الفن السريالى



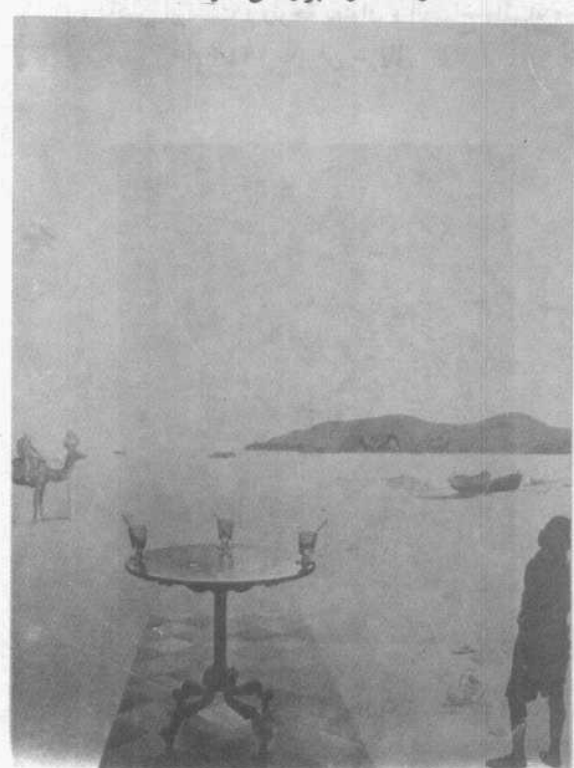
(٣١) « ماكس أيرنست » ولوحة بعنوان « الصباخ والمساء »
عام ١٩٤٢ .. فن سريالى



(٣٢) ـ بابلو بيكاسو ـ المرآة الباكية سنة ١٩٢٣



(٣٣) ـ أحد أعمال الفنان ندا والتى عرضت بالاكاديمية
المصرية للفنون بروما فى صيف ١٩٩٠



(٣٤) ـ مائدة الشمس ـ سلفادور دالى ، ١٩٣٦ م



(٣٥) سلفـادور دالى

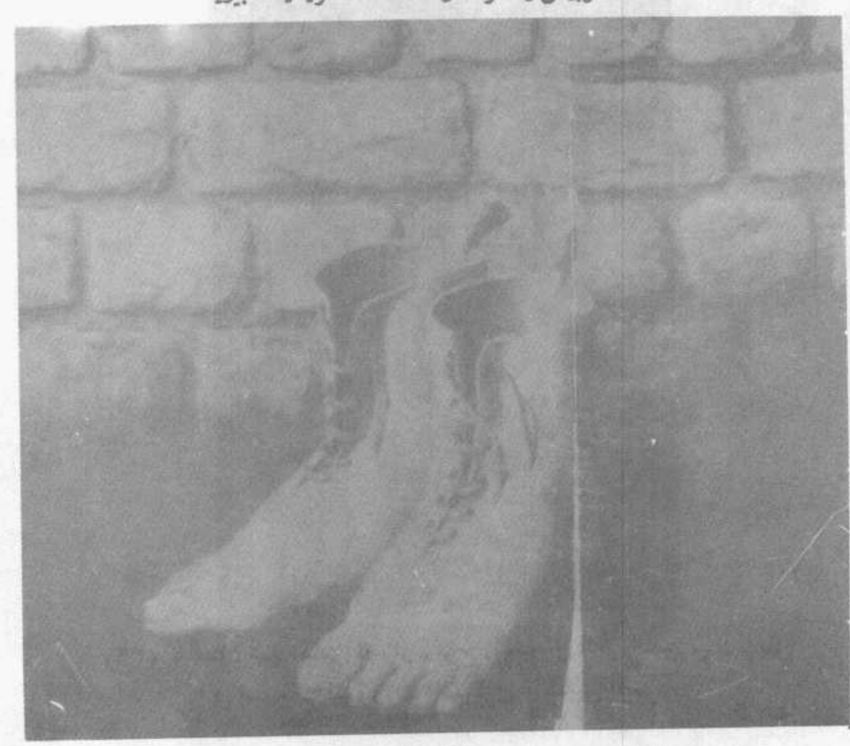


(٣٦) ـ الفنان عبد الهادى الجزار ـ فرح زليخة من الفن التعبيرى السريالى في استيعاب للموروث الحضارى والشعبى المصرى

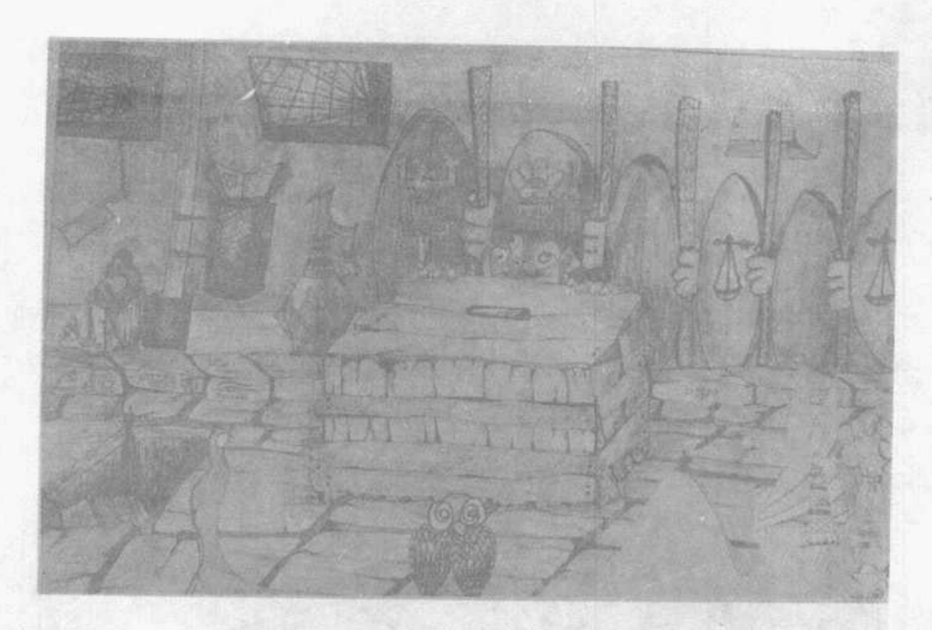


(٣٧) الفنان د. مصطفى يحيى (١٩٤٨ -)

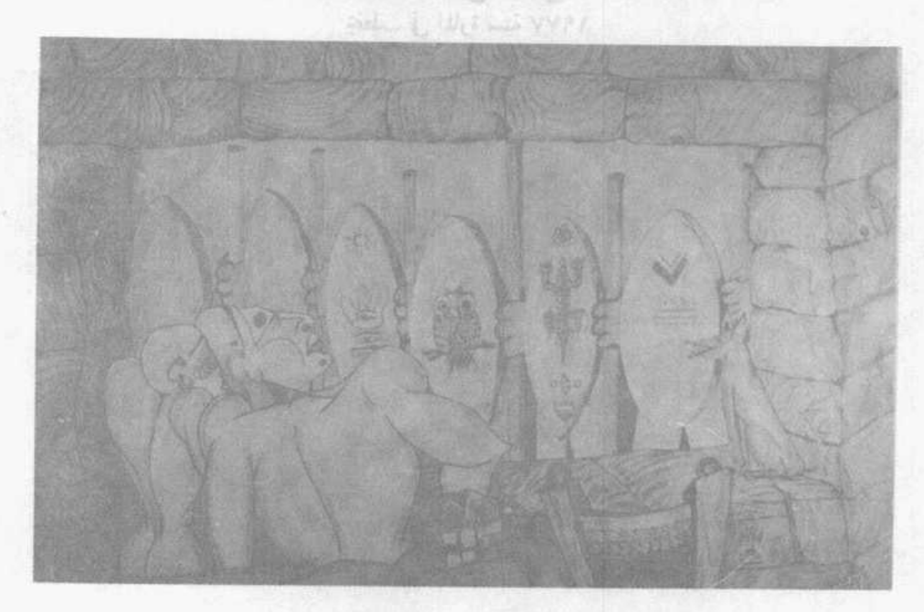
أنوبيس ينتظر قدره ١٩٧٩ - سريالية تعبيرية



(٣٨) لوحة للفنان « ماجريت » اسمها « الحذاء » عام ١٩٥٠



(٣٩) - د. مصطفى يحيى - كبير كهنة آمون
يمارس حقه الانتخابى سنة ١٩٧٧ سريالية تعبيرية



(٤٠) - د. مصطفى يحيى - حصار الحصار سنة ١٩٧٨



(٤١) - د. مصطفى يحيى - الفلاح الفصيح وأحد المجاذيب . . .
يخطب فى المارة سنة ١٩٧٧

فهـرس الصور واللوحات

الرقم	اسم الفنان	اسم الصورة أو اللوحة
١	فن بدائى حجرى	دمية حجرية متشكلة من العصر البدائى لإمرأة بدينة . .
٢	فن مصرى قديم	رسم ملون على ورق البردى ـ لنزهات صيد الطيور البرية والاسماك .
٣	فن مصرى قديم	رســم جدارى مصرى قديم لرحــلة صيد حوالى ١٤٠٠ ق . م .
٤	فن مصرى قديم	لوحـة لمقصـورة داخل مقبرة الملك تحتمس الثالث غطت بالرسوم والنقوش التعبيرية .
٥	فن مصرى قديم	لوحـة جدارية تمثل نشاط العزف الموسيقى وأدواته سنة ١١٠٠ ق . م .
٦	فن بدائى	يوضح نشاط الصيد ويبدو به الاحساس بالمنظور الهندسى .
٧	صور شخصية فتوغرافية	الـروائى نجيب محفـوظ . الأديب د. طه حسـين والفـلاسفـة أفـلاطون ، سقراط ، فولتير والأدباء يحيى حقى ، د. يوسف أدريس ، وتوفيق الحكيم .
٨	صور شخصية فتوغرافية	الـفنــانــين الممثلين (محمـود ياســين ، فاروق الفيشـاوى ، فاتن حمامـة) ومشهد من فيلم كتيبة الإعدام (نور الشريف ، معالى زايد ، محمود عبد العليم) .
٩	صور شخصية فتوغرافية	أمـير الشعـراء أحمـد شوقى ـ الشاعر أمل دنقل ، صلاح عبـد الصبـور ، والعـالم سيجمـوند فرويد والنــاقــد (ت. س. اليوت) والمخـرج الفـريد هتشكوك والممثل العالمى عمر الشريف .

الرقم	اسم الفنان	اسم الصورة أو اللوحة
١٠-	فن أغريقى قديم	- حجر حجرى بارز يوضح العزف الموسيقى وأدواته عند الاغريق .
١١-	بالا	- لوحة تمثل كلبا يجرى وله عدة سيقان متداخلة .
١٢-	فيكتور فاسرلى	- تكوين سنة ١٩٢٣ - متحف نيويورك .
	فيكتور فاسرلى	من فن الخداع البصرى .
١٣-	فيكتور فاسرلى	- تكوين سنة ١٩٥٧ .
١٤-	فيكتور فاسرلى	- لوحة الحمار الوحشى سنة ١٩٣٢ - ١٩٤٢ .
١٥-	فيكتور فاسرلى	- لوحة توضيح تأثير فن الخداع البصرى على العين البشرية .
١٦-	بابلو بيكاسو	- جورنيكا سنة ١٩٣٧ .
١٧-	بابلو بيكاسو	- بيكاسو بريشته .
١٨-	بريد جيت ريلى	- حركة المربعات سنة ١٩٦٤ - بريطانيا .
١٩-	صورة شخصية فتوغرافية	- (ستارفسكى) المؤلف الموسيقى يقود الأوكسترا .
٢٠-	مارك شاجال	- أحد ستائر بالية (دافنيس وكلوويه) تأليف (رافيل) .
٢١-	جاكسون بولوك	- متاهات أو الايقاع الخريفى .
٢٢-	صور فتوغرافية	- سلسلة متدرجة من (١٢) صورة توضح عمليات مكياج (د جيكل) وتحوله الى السيد (هايد) .
٢٣-	رسم توضيحى	- تجربة د. ماك روجيه وأساس السينما الحديثة .
٢٤-	بول كلى	- دمية المسرح - ألوان مائية على أرضية طباشيرية سنة ١٩٢٣ - برلين .
٢٥-	مارك شاجال	- السيرك الأزرق سنة ١٩٥٠ .
٢٦-	جريان فرانسيس سلينتايو	- مثلثات تدفع ظلام الأرضية سنة ١٩٦٥ - نيويورك .
٢٧-	حامد ندا	- الحياة الشعبية - متحف الفن الحديث القاهرة .
٢٨-	عبد الهادى الجزار	- الرجل والقط سنة ١٩٦٣ - صورة شخصية لأيميه عازار (د حبيب يوسف عازار) الناقد الفنى التشكيلى - متحف الفن الحديث - القاهرة .
٢٩-	صورة فوتوغرافية	- مدينة والت ديزنى .

الرقم اسم الفنان	اسم الصورة أو اللوحة
٣٠- جيورجيو دى كيركو	- صورة شخصية للشاعر (أبو لينير) سنة ١٩١٤ .
٣١- ماكس أيرنست	- الصباح والمساء سنة ١٩٤٢ .
٣٢- بابلو بيكاسو	- المرأة الباكية .
٣٣- حامد ندا	- لوحة من أعمال حامد ندا عرضت فى صيف ١٩٩٠ بالأكاديمية المصرية بروما قبل وفاته ببضع شهور .
٣٤- سلفادور دالى	- مائدة الشمس سنة ١٩٣٦ .
٣٥- سلفادور دالى	- صورة شخصية له بعد وفاة زوجته (جالا) وقبل وفاته بعام واحد .
٣٦- عبد الهادى الجزار	- فرح زليخه سنة ١٩٤٨ - زيت على كرتون - مجموعة خاصة .
٣٧- د. مصطفى يحيى	- أتوبيس ينتظر قدره سنة ١٩٧٩ .
٣٨- مارجريت	- الحذاء سنة ١٩٥٠ .
٣٩- مصطفى يحيى	- كبير كهنة آمون يمارس حقه الانتخابى سنة ١٩٧٧ .
٤٠- مصطفى يحيى	- حصار الحصار سنة ١٩٧٨ .
٤١- مصطفى يحيى	- الفلاح الفصيح وأحد المجاذيب . يخطب فى المارة سنة ٧٧ .

المراجـــع العربيـــة

الرقم	المؤلف	المراجـــع
١	آثر نايت ـ ترجمة : سعد الدين توفيق	ـ قصة السينما فى العالم ـ دار الكتاب العربى عام ١٩٦٧ .
٢	أحمد الحضرى	ـ تاريخ السينما فى مصر ـ الجزء الأول . ـ مطبوعات نادى السينما بالقاهرة .
٣	أحمد رأفت بهجت	ـ الشخصية العربية فى السينما العالمية . ـ مطبوعات نادى القاهرة للسينما ـ عام ١٩٨٨ .
٤	أرنست لندرجرن ـ ترجمة : صلاح التهامى	ـ فن الفيلم ـ الألف كتاب (٢٤٧) سنة ١٩٥٩ .
٥	د. البدراوى زهران	ـ أسلوب د. طه حسـين ـ فى ضوء الدرس اللغوى الحديث ـ دار المعارف .
٦	ايفان بتلر ـ ترجمة : أحمد الحضرى	ـ صنـاعـة الأفلام الروائية ـ مطبوعات نادى السينما بالقاهرة عام ١٩٧٦ .
٧	ثروت عكاشة	ـ الزمن ونسيج النغم ـ دار المعارف عام ١٩٨٠ . ـ الفن المصرى ـ الجزء الثالث ـ دار المعارف ١٩٧٦ .
٨	جيرالدا ايراس بنتلى ـ ترجمة : بصلاح خطاب	ـ فن المسرحية ـ دار المعارف بمصر .
٩	جورج سادول ـ ترجمة : بهيج شعبان	ـ تاريخ الفن السينمائى ـ مكتبة بيروت ستة أقسام .
١٠	د. حمدى خميس	ـ التذوق الفنى ودور الفنان والمستمتع ـ الهيئة العامة للمطابع الاميرية عام ١٩٧٥ .
١١	د. زكريا ابراهيم	ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر بالفجالة ـ ١٩٧٦ م .
١٢	د. سيد على	ـ تكنيك الخـدع السينـمائية ـ الهيئـة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٨ .

الرقم	المؤلف	المراجــــع
	د. سيد على	ـ المصطلحات السينمائية فى خمس لغات ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨١ .
١٣ـ	سيرجى أيزنشتاين ـ ترجمة : أنور المشرى	ـ مذكرات مخرج سينمائى ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٣ .
١٤ـ	صلاح أبو سيف	ـ السينما فن ـ دار المعارف ـ كتابك (٢١) سنة ١٩٧٧ .
١٥ـ	د. طه حسين	ـ الأيام ـ دار المعارف ـ سنة ١٩٨٦ .
١٦ـ	د. عبد الرحمن عيسوى	ـ الآثار النفسية والاجتماعية للتليفزيون العربى ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ عام ١٩٨٤ .
١٧ـ	د. على شلش	ـ تعريف النقد السينمائى ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٧١ .
١٨ـ	د. على عبد المعطى محمد	ـ مشكلة الابداع الفنى ـ رؤية جديدة ـ دار الجامعات المصرية بالاسكندرية عام ١٩٧٧ .
١٩ـ	د. محمد عبد الحكم عبدالباقى	ـ الفن الروائى عند نجيب محفوظ من (ميرامار إلى الحرافيش) ـ دار المعارف .
٢٠ـ	د. محمود بسيونى	ـ أسرار الفن التشكيلى ـ عالم الكتب عام ١٩٦٦ .
	د. محمود بسيونى	ـ التربية الفنية والتحليل النفس ـ دار المعارف ١٩٧٢ .
	د. محمود بسيونى	ـ الشخصية الفنية ـ دار المعارف ـ القاهرة عام ١٩٧٦ .
	د. محمود بسيونى	ـ تربية الذوق الجمالى ـ دار المعارف سنة ١٩٨٦ .
٢١ـ	د. مصرى عبد الحميد حنورة	ـ سيكولوجية التذوق ا لفنى ـ دار المعارف عام ١٩٨٥ .
	د. مصرى عبد الحميد حنورة	ـ الأسس النفسية الابداع الفنى فى الرواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٩ .
٢٢ـ	د. مصطفى سويف	ـ العبقرية فن الفن ـ مطبوعات الجديد عام ١٩٧٣ .
٢٣ـ	ملفات مركز الثقافة السينمائية	ـ ٣٦ شارع شريف ـ القاهرة .
٢٤ـ	د. نبيل راغب	ـ المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى التعبيرية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٧ م .
	د. نبيل راغب	ـ النقد الفنى ـ كتابك مسلسل (١٣٥) ـ دار المعارف بمصر عام ١٩٨١ .

الرقم	المؤلف	المراجـــع
	د. نبيـل راغب	ـ دليل الناقد الفنى ـ مكتبة غريب عام ١٩٨١ .
	د. نبيـل راغب	ـ دليل الناقد الأدبى ـ مكتبة غريب ـ عام ١٩٨١ .
	د. نبيـل راغب	ـ موسوعة الفكر الأدبى ـ الجزء الثانى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ .
٢٥ـ	نجيب محفوظ	ـ زقـاق المـدق سنـة ١٩٤٧ ـ بين القصرين سنـة ١٩٥٦ ـ خمارة القط الأسـود سنة ١٩٦٩ ـ ميرامار سنة ١٩٦٧ ـ مصر .
٢٦ـ	د. نعيم عطيـة	ـ التعبيرية فى الفن التشكيلى ـ دار المعارف ١٩٧٨ .
٢٧ـ	نشرات جمعية الفيلم	ـ ٣٦ شارع شريف ـ القاهرة .
٢٨ـ	نشرات نادى سينما القاهرة	ـ ٣٦ شارع شريف ـ القاهرة .
٢٩ـ	هربرت ريد ـ ترجمة : يوسف ميخائيل	ـ تربية الذوق الفنى ـ دار النهضة العربية ـ القاهرة عام ١٩٧٥ .

المراجـــع الأجنبيـة

1 — Dr. Sayed Ali, Vocabulaire Cinema, General Egyptian Book Organisation.

2 — Read (Hobert) : the philosphy of Modern Art, london Faber, Faber, 1952.

3 — Lalo (Charles) : " L'Art et lavie sociale ", Paris, Poin, 1921.

4 — Rade (herbert) : "Art and industry ", london, Faber, Faber, 19944.

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩

رقم الايداع ٧٧٨٤ /٩١
I . S . B . N 977 - 00 -2135 - 0